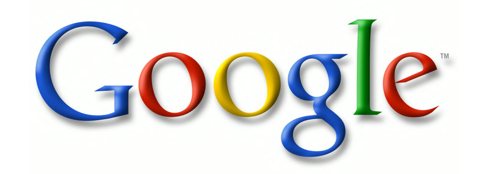


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

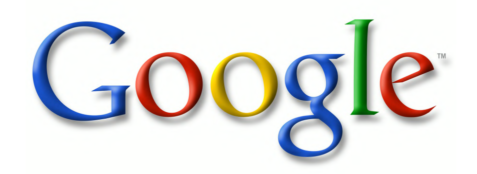
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



### Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

### Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

### Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,486,972


PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

# KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VI

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VI

ANDREAS AUBERT

# DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE FRAGE



LEIPZIG 1907 KARL W. HIERSEMANN

DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER

# CIMABUE FRAGE

VON ANDREAS AUBERT

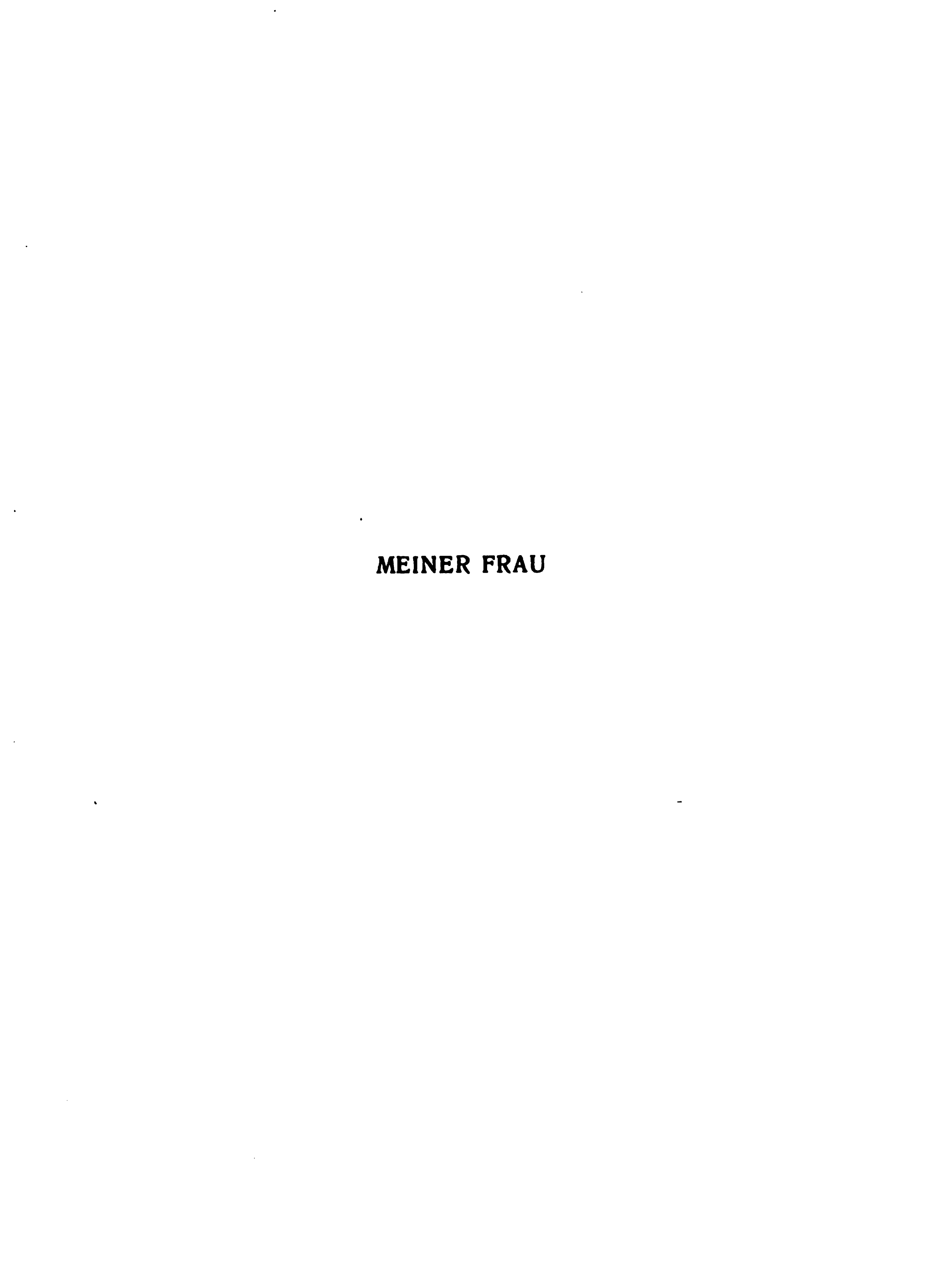
MIT ACHTZIG ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK AUF NEUNUNDSECHZIG TAFELN



LEIPZIG 1907 KARL W. HIERSEMANN

Fine Arts
ND
623
.C47
A555

AUS DEM NORWEGISCHEN
VON CLÄRE GREVERUS MJÖEN



MEINER FRAU

12·23·48
65351

Von den vorliegenden Untersuchungen sind die ersten Kapitel bereits im Jahre 1899 in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. X, 185 ff. u. 285 ff., veröffentlicht worden. Nach Darlegung meiner Methode stellte ich damals als Endziel meiner Untersuchungen (im Gegensatz zu Wickhoff) die Möglichkeit in Aussicht, Cimabue schließlich doch noch in Assisi finden zu können. Ich hoffe, daß mir das jetzt gelungen ist und ich so einen Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage geben kann. Für die folgende Darstellung möchte ich noch bemerken, daß ich bis zum Schlußkapitel, wo die Resultate klar zutage treten, den Namen Cimabue vermieden habe. Ich werde immer nur von dem großen Unbekannten reden, ihn höchstens als — „Cimabue" kennzeichnen.

Man wird vielleicht finden, daß ich manche Fragen offen lasse; doch sind das Fragen, die, meiner Meinung nach, noch nicht mit Bestimmtheit zu beantworten sind. Denn was gewinnt die kunstgeschichtliche Forschung, wenn mehr oder weniger unsichere Hypothesen als Tatsachen festgelegt werden. Ein vorsichtiger Zweifel fördert die Wissenschaft mehr, als eine übereilte Gewißheit.

Ebenso wird man vielleicht aus der Darstellung die fortschreitende Arbeit langer Jahre herausfühlen. Doch scheint mir eine derartige genetische Darstellungsweise für die Klarlegung der Methode zweckmäßiger, und so habe ich mich zu einer Umarbeitung nicht entschließen können.

Bedauernswert ist es, daß das Bildermaterial meines Buches keine neueren photographischen Aufnahmen, vor allem von den Glasfenstern und der ornamentalen Dekoration enthält. Gerade diese letztere ist bisher so übersehen worden, daß man sogar die Fresken meist ohne Umrahmung photographiert hat. Daß ich überhaupt so viel neuen, bisher nicht reproduzierten Bildstoff bringen

kann, verdanke ich Herrn Carloforti in Rom, der vor langen Jahren bei seinem früheren Aufenthalt in seiner Vaterstadt diese Aufnahmen machte.

Den Herren Geheimrat Woldemar von Seidlitz und Professor Adolph Goldschmidt, die meine Arbeit im Manuskript lasen, sage ich für ihre wertvollen Winke meinen besten Dank, ebenso Herrn Willy Becker in Leipzig, der das Manuskript mit mir durchlas, die Korrektur besorgte und das Register anfertigte.

LEIPZIG, 16. Juli 1906.

# INHALTSVERZEICHNIS



## ANHANG DREI EXCURSE

# VERZEICHNIS DER TAFELN

köpfe untereinander gestellt.
32. Oberkirche, Langschiff.
33. Galerie der Oberkirche, Eingangsjoch.
34. Die Alten auf Cimabues Trinità-Bilde und das Noah-Fresko. Oberkirche, Langschiff.
35. Cavallini: Das jüngste Gericht, S. Maria in Trastevere.
36. Cimabues Nachfolger: Opfer Abrahams. Oberkirche, Langschiff, zweites Joch vom Chor aus.
37. Cimabues Nachfolger: Die Schöpfung der Eva. Ebendaselbst.
38. Cimabues Nachfolger: Deckenmedaillon. Ebendaselbst.
39. Cimabues Nachfolger: Jesu Geburt. Ebendaselbst.
40. Cavallini: I. Verkündigung. II. Geburt der Maria. Mosaiken, S. Maria in Trastevere.
41. Cavallini: Aus dem Verkündigungsfresko in S. Cecilia in Trastevere.
42. Cavallini (?): Madonna mit Heiligen. Verdecktes Mosaik in Araceli.
43. Cimabues Nachfolger: Die Engel bei Abraham. Oberkirche, Langschiff, Zweites Joch.
44. Cimabues Nachfolger: Der Judaskuß. Ebendaselbst.
45. Cimabues Nachfolger: Jakob vor Isaak. Drittes Joch vom Chor aus.
46. I. Cavallini: Esau vor Isaak, Fresko in S. Cecilia in Trastevere. II. Cimabues Nachfolger: Esau vor Isaak. Oberkirche. Drittes Joch vom Chor aus.
47. Cavallini: I. Jüngstes Gericht. II. Jakobs Traum, S. Cecilia in Trastevere.
48. Cimabues Nachfolger: Kreuztragung. Oberkirche. Drittes Joch vom Chor aus.
49. Cimabues Nachfolger: Kreuzigung. Ebendaselbst.
50. I. Cimabues Nachfolger: Pietà. Eingangsjoch. II. Kruzifix aus den Franzfresken.
51. Cimabues Nachfolger: Josef im Brunnen. Eingangsjoch.
52. Cimabues Nachfolger: I. Hochzeit zu Kana. Erstes Joch vom Chor aus. II. Die Brüder Josefs. Eingangsjoch.
53. Pfingstfest. Eingangswand.
54. Himmelfahrt. Eingangswand.
55. Doctorengewölbe. Eingangsjoch.
56. I. S. Gregorius aus dem Fresko des Doctorengewölbes. II. Franz vor dem Papst Innocenz III.

Von den Abbildungen sind Nr. 1, 3, 5, 6, 8—13, 19, 20, 22—26, 29, 30, 34[2], 36—39, 43—45, 48, 49, 51—54 nach Photographien von Carloforti wiedergegeben, 2, 4, 7, 14, 16, 18, 28, 32, 50, 55, 63, 67, 68 nach Phot. von Alinari, 21, 27, 46[2], 56, 58—61, 64 von Anderson, 40, 42 von Moscioni, 35, 46[1], 47 von Gargiolli, 66 von Chauffourier, 15 und 69[1] nach Venturis L'Arte 1904, Seite 312 ff.

# I. DIE KÜNSTLERISCHE WERTSCHÄTZUNG UND DIE METHODE DER ZWEI PARALLELEN LINIEN

Wenn man sieht, wie die Urteile mit den Zeiten wechseln, könnte man geneigt sein, der ästhetischen Wertschätzung jeden wissenschaftlichen Wert abzusprechen. Aber erstens birgt die Kunstgeschichte auch einen Moment ästhetischer Kritik in sich, es ist eine ihrer Aufgaben, zwischen den höheren und geringeren Werten zu sondern und den höchsten Werten die höchste Wertschätzung zu geben. Es haftet immer etwas Subjektives an diesen Urteilen, selbst an den Urteilen ganzer Zeiten. Durch diese charakterisiert sich sowohl der einzelne wie die Zeit. Zweitens ist die künstlerische Wertschätzung zugleich für die wissenschaftliche Forschung eine treibende Kraft.

Der verstorbene große Kunsthistoriker des Nordens, Julius Lange, fand den Schwerpunkt des Kunstwertes in des Künstlers Liebe zu seinem Stoff. Für die kunstgeschichtliche Forschung gilt etwas Ähnliches. Die Gleichgültigkeit ist ein lauer Forscher, die Liebe macht klarsehend und aushaltend — wenn sie nicht blind macht. Die Liebe ist es, die sich den Stoff zur Forschung aussucht, und sie hält das Feuer brennend unter der Arbeit. Die höchsten Werte aber erwecken die größte Liebe. Die Kunstwissenschaft kann somit die künstlerische Wertschätzung nicht entbehren.

Aber deshalb spielt auch das subjektive Moment eine so große Rolle in der Kunstgeschichte. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist von den künstlerischen Strömungen der Zeit abhängig, mehr vielleicht als die meisten bemerken. Die Richtungen und die Ideale, die die Kunst der Zeit leiten, prägen sich auch in ihrer Kunstforschung aus. Die Kunstforschung und die Kunst einer bestimmten Epoche haben in manchem die Einseitigkeit gemein, wie sie auch die Stärke miteinander teilen.

Es findet zwischen beiden eine Wechselwirkung statt. Wie die tiefe und echte Kunstforschung für die Kunst oft ein Führer zu größeren Zielen, auf besseren Wegen, geworden ist, so können

auch die Kunst und die künstlerischen Strömungen einer Zeit der Kunstforschung neue Anregungen und erweiterten Blick geben und sie zu neuen Aufgaben führen.

Nicht die Kunst des letzten Jahrhunderts allein ist in der Einseitigkeit befangen gewesen, das Hauptinteresse auf die bildliche Darstellung — das Bild, besonders das Staffeleibild — zu legen, nicht sie allein ist in ihrem Sinne für die dekorativen und monumentalen Werte abgestumpft. Auch die Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts trägt das Gepräge dieser Einseitigkeit.

Es herrscht zwar ein inniger Verband zwischen der bildlichen Darstellung und dem monumental Dekorativen, und die großen Kunstzeiten, die Zeiten, die die verschiedenen Formen der bildenden Kunst in reichem, vollen Zusammenspiel entfalten, treiben Bild und Dekoration gleichzeitig zur Blüte empor in einheitlichem, monumentalen Geiste, doch sind diese beiden Formen der bildenden Kunst schon von ihrem ersten psychologischen Ursprunge an geteilt: geht die eine ja doch aus der Lust zum Schmücken hervor, die andere aus dem Triebe, sich in der bildlichen Darstellung eine lebendige, sichtbare Sprache zu schaffen.

Daher entwickeln sich beide Formen auch nicht immer parallel. Der monumentale Geist und der dekorative Sinn können in Zeiten hoch stehen, die noch die bildliche Darstellung in kindlichem Tasten zeigen. Wie umgekehrt zu anderen Zeiten eine hoch entwickelte bildliche Darstellung mit abgestumpftem Sinne für monumental-dekorative Wirkungen verbunden sein kann. Selbstverständlich wird eine Zeit, deren dekorativer Sinn mit Recht abgestumpft genannt werden muß, als Kunstrichter der früheren, naiveren Zeiten leicht ungerecht, indem sie deren stilschaffende Kraft übersieht.

Daß die Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts unter dieser Einseitigkeit leidet, wird besonders einleuchtend, wenn wir vor einem Werke wie der San Francescokirche in Assisi mit ihrer primitiven Kunst und ihrer ausgeprägten monumental-dekorativen Wirkung stehen. Selbst die Kunsthistoriker, die sich mit der größten Begeisterung dem Studium dieses einzigdastehenden Monumentalwerkes widmeten (Thode, Strzygowski), haben seinen monumental-dekorativen Werten nicht ihr volles Recht gegeben. Sie bleiben beim Bilde

(bei der bildlichen Darstellung) stehen, ohne ein entsprechendes Interesse für die dekorativen Teile zu hegen, die doch, außer ihrem eigenen Kunstwerte, auch zur Erläuterung dunkler Punkte in der malerischen Entwicklung der Kirche verwertet werden können.

Andere sind an das Studium entweder trocken katalogisierend herangetreten (Cavalcaselle), oder sind den Fehlern früherer Kunsthistoriker nur mit negativer Kritik begegnet (Wickhoff), und haben somit nicht einmal die ersten Voraussetzungen zum Verstehen gehabt: Liebe und Begeisterung.

Wird erst die Kunstgeschichte von dem Umschwunge völlig durchdrungen, der sich in der Kunst der Zeit schon offenbart, in erweitertem Empfinden, im größeren Interesse für die monumental-dekorativen Wirkungen und für den Wert der Farbe in der Baukunst als Polychromie, dann wird ohne Zweifel die primitive Kunst in der Francescokirche eine vollere, vielseitigere Wertschätzung erreichen.

Wir haben hier ein monumentales Werk in völlig durchgeführter Polychromie. Es findet sich in den zwei großen Kirchen, in der Oberkirche wie in der Unterkirche, kein einziges Glied, das nicht ursprünglich durch die Farbe in irgend einer Weise in das monumental-dekorative Zusammenspiel aufgenommen wäre. Von diesem Gesichtspunkte aus muß man der ältesten Malerkunst gewiß nicht die geringere Wertschätzung geben. Vor Giotto finden wir Formen der Kunst und Glieder der malerischen Entwicklung von einer Schönheit, die wir vergebens bei diesem großen Bahnbrecher suchen.

In der San Francescokirche zu Assisi sehen wir die italienische Malerei sich in einer der wichtigsten Kulturepochen Italiens in ununterbrochenem Zusammenhange entwickeln, von außen beeinflußt, mit reichlichem Zufluß byzantinischer Überlieferungen, und trotz allem Byzantinismus doch kein Byzantinismus mehr. Die Entwicklung vollzieht sich auf italienischem Boden und gehört somit Italien selbst an.

Durch drei bis vier Generationen sehen wir in der Entwicklung Glied an Glied sich reihen, wie eine zusammenhängende Kette. Mit Bildern von einem halb greisenhaften, halb kindlich tastenden Stile sehen wir zuerst in der Unterkirche die Maler die schweren Mauern schmücken und mit Linienmuster und Rankenwerk den

runden Bogen der dunklen Wölbung folgen, um in der Dunkelheit die architektonischen Formen hervorzuheben in genialer Harmonie mit dem strengen Geiste des Bauwerkes (vgl. Taf. 2 u. 3). Ferner sehen wir, wie sich ein Ausläufer dieser frühen Malerkunst unter der hellen Decke der Oberkirche versucht, wo die Sonne durch die hohen Spitzbogen der Fenster in reicher Fülle in die Kirche hineinströmt, nur gedämpft von der Farbenpracht der Glasgemälde.

Dieser Ausläufer aber hält sogleich beim ersten Versuch in der Kreuzwölbung des rechten[1]) Querschiffes an.

Hier (unter der Galerie) tritt eine neue Generation mit einer mächtigen Persönlichkeit ein, die durch einen neuen Dekorationsstil und eine veränderte, bildliche Darstellung in Querschiff und Chor die folgende Entwicklung beherrscht (auch diejenige eines zum Teil jüngeren Künstlerkreises, der die oberen Bilderreihen des Langhauses geschaffen hat) bis auf die Wölbung des letzten Joches und den großen Bogen, der die Wand mit der Fensterrose über dem Hauptportal umschließt.

In dieser Kreuzwölbung und in diesem Bogen verkündet sich eine neue Zeit. Wir folgen der neuen Kunst zuerst in der Oberkirche in der Bilderreihe, die unter den Fenstern des Langhauses die Legende des hl. Franziskus schildert, — dann wieder in die Unterkirche, in die später hinzugebauten Kapellen, durch deren Bau die ältesten Fresken halb zerstört wurden, und die durch ihren neuen gotischen Stil die große Harmonie des Bauwerkes gewaltsam gestört haben, — bis endlich Giotto, wie man bis jetzt[2]) allgemein angenommen hat, die Wölbung der Vierung über dem Hochaltar zur Verherrlichung der Ordensgelübde des hl. Franziskus schmückt. So souverän überlegen stellt der Künstler sich hier in seiner neuen Kunst zu dem älteren romanischen Stilgefühl, daß er sogar an den architektonischen Linien des Bauwerkes Gewalt übt: die breiten einfachen Rippen des Kreuzgewölbes, das so wenig mit seinem mageren ornamentalen und dekorativen Stile harmoniert, kantet er ab, um sich Rahmen von leichterer und reicherer Gliederung um seine Fresken zu bilden.

[1]) Rechts und links wird immer vom Hauptportale gerechnet.

[2]) A. Venturi hat diese Fresken dem Giotto aus stilistischen Gründen absprechen wollen. (L'Arte 1906.)

Bei aller Bewunderung für Giottos Genie und für den Adel seiner Bilder müssen wir dennoch zugeben, daß die mächtigen Fortschritte, die die bildliche Darstellung durch drei bis vier Generationen gemacht hat, nicht von einer entsprechenden Entwicklung des dekorativen Gefühls und des monumentalen Geistes begleitet worden sind. Das Bauwerk hat durch „Giottos" Fresken über dem Hochaltar nicht gewonnen, wie lebendig sie auch den Gedanken, der es errichtet hat, zum Ausdruck bringen mögen. Die ursprünglich blaue Wölbung mit den großen Sternen und die breiten, groß gemusterten Bänder der Rippen, deren Reste wir unter „Giottos" Fresken tief unten noch sehen können, haben sich ganz anders in die architektonischen Linien des Bauwerkes hineingefügt und seinen schönen, strengen Ernst hervorgehoben (vgl. Taf. 3).

*

Folgen wir dieser Entwicklung durch die drei bis vier Generationen, und widmen den Veränderungen des ornamental-dekorativen Stiles dieselbe geschärfte Aufmerksamkeit wie der bildlichen Darstellung, dann wird das Studium dieser großen zusammenhängenden Entwicklung sich seine eigene Methode schaffen. Es wird sich zeigen, daß auf den Punkten, wo ein entschiedener Wechsel des ornamental-dekorativen Stilgepräges eintritt, auch die bildliche Darstellung wechselt. Wir haben somit die Möglichkeit, die Entwicklung in einer parallelen Doppellinie zu verfolgen: in der bildlichen Darstellung und in dem monumental Dekorativen. Jedesmal, wenn wir finden, daß in beiden Linien ein Wechsel zu gleicher Zeit erfolgt, wird sich das als eine Probe der Richtigkeit unserer Beobachtungen erweisen. Durch diese Methode — die wir „die Methode der zwei parallelen Linien" nennen können — gewinnen wir ein sicheres Mittel, Licht auf die Entwicklung der Malerei zu werfen, einmal auf die der Francescokirche in Assisi, und wenn wir an die typische Bedeutung dieses einzigdastehenden Monuments denken, auch auf vieles in der Geschichte der italienischen Malerei überhaupt.

Es ist das große Verdienst Wickhoffs,[1]) durch eine eingehende und feine Kritik Vasaris und seiner Quellen wie über neuere

[1]) Franz Wickhoff: „Über die Zeit des Guido von Siena", in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X (1889).

Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchungen wieder auf sicherern Grund geführt zu haben. Er ist zu Rumohrs Methode zurückgekehrt, allein auf das eigene Stilgepräge der Kunstwerke und auf sichere Aktenstücke und Inschriften zu bauen. Auch darin ist er der Nachfolger des geistvollen Rumohr geworden, daß das interessanteste und bedeutungsvollste Glied der ganzen Entwicklungskette, die „Cimabue"-Reihe, — wie sie getauft worden ist — nicht imstande gewesen ist, ihn in tieferem Sinne zur wirklichen künstlerischen Wertschätzung zu führen. Rumohr lebte zu einer Zeit, als die Fresken noch nicht gereinigt und die bedeutendsten von ihnen nicht abgedeckt waren, und ließ die Bilderreihe ganz unbeachtet liegen, weil er es nicht der Mühe wert hielt, ihre traurig entstellten Züge zu deuten. Wickhoff hat ihnen zwar mit fühlloser, kritischer Kälte eine Art Untersuchung gewidmet, wo er aber etwas Positives leisten will, indem er eine chronologische Ansetzung der Freskenreihe versucht, verfällt er in denselben Fehler, vor dem er bei dem Mißverständnis eines anderen gewarnt[1]) hat.

Die Aktenstücke sind ebenso spärlich wie das 13. Jahrhundert arm an Monumentalfresken zur Vergleichung. Wir müssen daher bis auf weiteres in unseren Ansprüchen auf Klarstellung genügsam sein. Etwas wäre schon erreicht, wenn wir durch eine sichere Methode größere Klarheit über die Entwicklungslinie und ihre Einzelglieder gewinnen könnten. Würde es zugleich der Kunstforschung gelingen, die rechten Künstlernamen an den rechten Punkten in der Entwicklungslinie einzusetzen, so wäre auch das selbstverständlich von großem Werte. Ungleich wichtiger aber, als einen Künstlernamen zu kennen, wäre es für die Kunstgeschichte, wenn sie die Tatsache buchen könnte, daß die italienische Malerei unmittelbar vor dem bahnbrechenden Auftreten Giottos Kräfte gehabt hat und Formen der Schönheit, die wir in Giottos Kunst nicht finden. Ob der große Unbekannte Cimabue hieß, oder ob er einen andern Namen getragen hat, wird im Verhältnis zu dieser großen Tatsache eine relativ untergeordnete Frage sein.

Die Bedingungen, die das 13. Jahrhundert der Kunstgeschichte

[1]) Wickhoff a. a. O. S. 283 f.

darbietet, ähneln somit in gewissem Grade den Verhältnissen, die uns in der griechischen Kunst begegnen: wir müssen wie dort versuchen, die Entwicklungslinien klar zu legen, wo die Künstlernamen unbekannt oder unsicher sind. Diese Bedingungen sind nicht unbedingt ungünstig für die Kunstforschung, sie fordern auf, das Hauptgewicht auf das Hauptsächliche zu legen.

Es ist aber vielleicht doch zu hoffen, daß eine strengere, methodischere Untersuchung der Entwicklungslinien in den Bilderreihen der Assisikirche auch die Lösung der verhältnismäßig untergeordneteren Frage des Künstlernamens möglich macht. Können wir durch eine strenge Verfolgung der zwei Linien (durch die bildliche Darstellung und durch den monumental-dekorativen Stil) die Hauptglieder der Entwicklungskette chronologisch bestimmen, so sind wir dadurch indirekt dem Künstlernamen näher gerückt. Dies gilt besonders von der dunklen Cimabuefrage. Auf Vasari und die Tradition gestützt, sehen Thode[1]) und Strzygowski[2]) in den Bilderreihen, welche den Chor der Oberkirche (und auch das ganze Querschiff) schmücken, das Werk Cimabues und verlegen diese Fresken in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Wickhoff findet, wie sie, denselben Stil und wohl auch ein und denselben Künstler in allen diesen Fresken; indem er sie aber bis in die fünfziger Jahren zurückführt, spricht er sie dem Cimabue ab, da dieser damals zu jung gewesen sei, um diese Bilderreihen schaffen zu können; in der Regel wird seine Geburt um 1240 angesetzt, und wir wissen mit Sicherheit, daß er noch 1301 lebte. Sollte es sich nun zeigen, daß Wickhoff sich in seiner Beweisführung irrt, und könnte bewiesen werden, daß diese Fresken jünger sind, als er sie ansetzt, so steht mindestens die Möglichkeit offen, den Namen Cimabue an diesem Punkt der Entwicklungslinie einzusetzen und in ihm den großen Unbekannten zu ehren.

---

[1]) Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. Namentlich S. 286. (Auch spätere Ausgabe).

[2]) Josef Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888.

## II. DIE ÄLTESTEN FRESKENREIHEN UND IHRE KÜNSTLERISCHE WERTSCHÄTZUNG

Die ältesten Fresken in S. Francesco, die zwei Bilderreihen in dem Langhause der Unterkirche, sind nur Ruinen. Daß noch so viel erhalten blieb, als die Mauern wegen des Anbaues der gotischen Kapellen durchbrochen wurden, hat einen doppelten Grund. Die schweren Mauern hatten ursprünglich kleine rundbogige Fenster, wie sie sich ähnlich noch in der halbrunden Apsis finden, die so mystisch schön die Kirche jenseit des Hochaltars und des westlichen Querschiffes abschließt. Diese Fensteröffnungen nahmen in jedem Joche den mittleren Teil der Mauer ein und gaben nur zu beiden Seiten den Fresken Platz, die deshalb beim Durchbruch nur teilweise zerstört wurden. Dazu kommt, daß dieser Teil der Kirche immer dunkel gewesen ist, und daher von Anfang an kein zwingender Grund vorhanden war, die zerstörten Fresken durch neue zu ersetzen.

Der bildlichen Darstellung dieser alten Fresken ist die volle künstlerische Wertschätzung durch Henry Thode zu teil geworden. Er sieht nicht hinfälliges Stümperwerk in ihnen wie Cavalcaselle, zu hoch sogar scheint er sie zu schätzen, wenn er sagt: „Es ist fast nichts mehr von dem Schematismus der älteren Kunst zu bemerken, sondern alles spricht von Naturbeobachtung, so befangen die Zeichnung im einzelnen noch ist". Diese übertriebene Wertschätzung der bildlichen Darstellung durch Thode hängt ohne Zweifel mit der ihm von Vasari suggerierten Auffassung zusammen, daß vielleicht schon Cimabue als junger Mann sich an den besten dieser ältesten Fresken der Unterkirche beteiligt habe.

Ob diese zwei Bilderreihen, rechts die Kreuzigung und der Tod des Heilandes, links Schilderungen aus der Legende des hl. Franz das Werk von einem oder, wie Thode will, von zwei Meistern sei, ist eine verhältnismäßig untergeordnete Frage. Die beiden Bilderreihen sind gleichzeitig zu datieren; die malerische Dekoration des Langhauses ist ein einheitliches dekoratives Monumentalwerk. Und das sicherere Gepräge, welches wir unleugbar in

der Bilderreihe des Heilandes finden, erklärt sich vielleicht durch die Tradition des uralten, wohlbekannten Stoffes ebenso gut wie durch eine fortgeschrittenere Kunstentwicklung. Die Überlieferung war dem Künstler hier eine Stütze, während er für den neuen Stoff, der ihm in der Franzlegende begegnete, neue Formen suchen mußte. Bei der Verschiedenheit der beiden Reihen in Typen und Formen ist doch die Ähnlichkeit vorherrschend, besonders augenscheinlich ist sie da, wo auch die Bilderreihe des S. Francesco überlieferte Typen darstellt, wie z. B. in der Kopfform und dem Gesichte des Seraphims auf der Stigmatisationsfreske (vgl. Taf. 5 mit Taf. 6).

Jedenfalls hat ein einziger Maler die ganze monumentale Dekoration geleitet und durch sie die architektonischen Formen geschmückt und hervorgehoben. Er und die Genossen, die ihm vielleicht zur Seite standen, dürfen zu den ersten Künstlern ihrer Zeit gerechnet werden; und gewiß sind es nicht lokal-umbrische Meister gewesen, wie Strzygowski meint, der in diesen Bildern „nicht mehr finden“ kann, „als handwerksmäßige Arbeiten“. — „Die Rahmen der Bilder, die Gurte, Rippen und Einfassungen der Gewölbe sind mit romanischen Ornamenten verziert: meist geometrischer Art, wie Zickzacklinien, Schachbrettmuster, Rosetten, daneben auch stilisierte Blätter und Ranken.“ Das ist alles, was Thode über die monumental dekorativen Teile der Fresken im Langhause sagt, ohne mit einem Worte ihren künstlerischen Wert hervorzuheben. Und doch tragen gerade diese monumental dekorativen Teile wesentlich zu dem herrlichen Gesamteindruck des Bauwerkes bei, den niemand mit wärmerer Begeisterung geschildert hat als eben Thode.

Die ganze Stimmung des Bauwerkes zwingt uns auf die Knie, und doch fühlen wir uns unter den niedrigen, dunklen Gewölben nicht bedrückt, denn seine Schönheit mildert die Strenge. Zu diesem Eindruck trägt die alte Malerei ebenso bei, wie das Orgelgebraus, die Kirchenhymnen und die Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerkes ist verwandt mit der milden, reinen, schönheitsliebenden Seele des S. Francesco (vgl. Taf. 2).

Die Unterkirche in Assisi darf unter die edelsten Denkmäler Italiens gerechnet werden, ihre älteste malerische Dekoration zu der vorzüglichsten architektonischen Polychromie, die uns aus der

Vorzeit überliefert ist; unsere Zeit kann viel von ihrer schlichten, männlichen Kraft lernen.

Die Pflanzenmotive und die geometrischen Ornamente sind absolut vorherrschend aber nicht ausschließlich verwendet. In der dunkelsten Kreuzwölbung unten in den Triangeln zwischen den Gurtbogen und den Rippen sind dekorative Motive anderer Art so versteckt, daß sie, wie es scheint, bisher von keinem Kunstforscher bemerkt worden sind. In einer Ecke sehen wir eine große Menschenhand, eine Urne haltend, aus den Ranken emporwachsen —, in anderen Ecken tragen Männer Vasen, die Knie unter der Last gebeugt, in fast komischer Auffassung. Damit begegnen wir in den malerischen Dekorationen der Kirche schon auf dieser ersten Entwicklungsstufe einem Motive, das unter wechselnden Formen durch die folgende Entwicklung in dem ganzen Gewölbe der Oberkirche herrschend bleibt. Eine dieser tragenden Gestalten in der Unterkirche steht uns gleich in vollem Lichte im ersten Joche des Langhauses gegenüber, wenn wir durch das östliche Querschiff in die Kirche eintreten. Also auch dies erste vordere Joch finden wir, wie die drei übrigen des Langhauses, mit Fresken desselben alten, dekorativen Stiles geschmückt, obwohl die romanischen Formen des Baustiles hier (im ersten Joche) mit gotischen und halbgotischen vertauscht sind. Diese alten Dekorationen schmücken sowohl die Rippen des Kreuzgewölbes wie die Spitzbogen, die sich gegen die beiden Querschiffe öffnen. Ja selbst an der Ostwand mit ihren spitzbogigen Nischen finden sich Reste nicht allein ornamentaler Motive, sondern auch bildlicher Darstellungen in dem Stile der ältesten Freskenreihen.

Wir stehen hier vor einer der vielen dunklen Fragen in der Geschichte des Bauwerkes, die eine gründlichere, bautechnische Erörterung verlangt. Ist dies vordere, halbgotische Joch (vgl. die Taf. 2 und Taf. 4) mit den übrigen, romanischen Jochen des Langhauses gleichzeitig entstanden oder ist es erst später hinzugebaut? — in beiden Fällen also doch, bevor die uralten Fresken gemalt wurden, die ursprünglich alle vier Joche bedeckten. Die letzte dieser zwei Hypothesen stellt sich als die natürlichere dar, da wir vor einem entschiedenen Wechsel der künstlerischen

Stilrichtung (vom Romanischen zum Gotischen) stehen. Die Einwendungen, die Thode gegen diese Hypothese (Papini gegenüber) macht, sind kaum stichhaltig, am wenigsten diese: „wie sollte man sich dann den Unterbau für die Oberkirche hier denken?“ Im Gegenteil, man könnte vielmehr annehmen, daß dies erste Joch später hinzugebaut wurde, mit Rücksicht auf die Oberkirche, der man eine größere Ausdehnung, als ursprünglich geplant war, geben wollte.

Könnte bewiesen werden, daß das vordere Joch mit seinem Übergangsstile nicht ursprünglich, sondern ein später hinzugefügtes Glied,[1]) und daß also ein Wechsel der künstlerischen Stilrichtung eingetreten ist, noch früher als die Oberkirche fertig war, dann würde vielleicht die Schlußfolgerung nahe liegen, daß auch gleichzeitig ein Wechsel des Baumeisters stattgefunden hat: daß die untere und obere Kirche nicht einen sondern zwei Baumeister gehabt, und daß der Künstler, welcher die Oberkirche mit ihrem durchgeführten gotischen Stile gebaut, schon in der Unterkirche seine Wirksamkeit mit dem Bau des vierten (vorderen) Joches angefangen hat, gerade im Zusammenhange mit einem neuen, erweiterten Plan für die Oberkirche.

Bezüglich der alten Fresken, die so ganz mit dem streng romanischen Geiste der Unterkirche übereinstimmen, können wir vielleicht sogleich eine frühste Zeitgrenze ihrer Entstehung gewinnen. Diese muß nach einem etwaigen Wechsel des Baustiles und des Baumeisters fallen. Dieser Wechsel kann ziemlich früh in der Geschichte der Kirche eingetreten sein, denn der Franziskaner Frate Philippus de Campello, der noch im Jahre 1253 den Bau leitete, soll schon um 1232 als Architekt der Kirche urkundlich genannt sein, also vier Jahre, nachdem Gregor IX. den Grundstein zur Unterkirche legte, und nur zwei Jahre nach der Überführung der Leiche des S. Francesco in das neue Heiligtum, das ihm zu Ehren errichtet wurde.

*

[1]) Jetzt, bei erneutem Besuch der S. Francescokirche zeigen mir Brüche in dem Mauerwerk der zwei halben Rundpfeiler, die den ersten kräftigen Gurtbogen tragen, zur Evidenz, daß wir hier vor einer späteren Erweiterung des Bauplanes stehen. (Vgl. die Taf. 2 u. 4.) Assisi 20. Mai 1899.

Das folgende Glied der Entwicklungskette, die monumental-dekorative Malerei, die sich im rechten Querschiff der Oberkirche findet, ist bis jetzt nicht hinlänglich berücksichtigt worden. Diese Malerei umfaßt nur die Wölbung und die Galerie, nicht die Wände darunter und kennzeichnet sich als ein alleinstehendes Glied einer abgebrochenen Entwicklung, das sich durch sein eigentümliches, älteres Stilgepräge von der ganzen übrigen dekorativen Malerei der Oberkirche vollständig absondert. (Vgl. Taf. 9.)

In allem — in Form wie in Farbenstimmung — erkennen wir einen Ausläufer der älteren Kunst wieder. Wir haben dieselbe Kunst (kaum denselben Künstler) wie in der Unterkirche, die breiten, derben Formen des romanischen Stiles, in intelligenter Auffassung. Die Akanthusranke mit ihren großen Phantasieblumen hoch droben in der Leibung des Bogens, der die Transfigurationsfreske umfaßt, könnte unmittelbar von einem antik-römischen Marmorfriese übernommen sein. Wir finden die rechtwinkeligen Mäanderwindungen der Unterkirche wieder, ebenso die Weinblätter, hier wie dort verhältnismäßig wenig stilisiert. In der Wölbung finden sich als unterer Abschluß der Kappen, statt der Vasenträger und der Menschenhand der Unterkirche, Köpfe von Greisen mit hoher Stirn und wallendem Bart.

Die dekorative Farbenwirkung ist jetzt nachgedunkelt; die Farben scheinen aber schon ursprünglich dunkler gestimmt gewesen zu sein als in den übrigen Fresken der Oberkirche. Sie tragen mit ihren tief blauen und tief rötlichen Haupttönen (wie die der ältesten Fresken in der Unterkirche) ein ganz altertümliches Gepräge. Ohne Zweifel hat die ganze Farbenstimmung eine eigenartige, reiche und schwere Pracht gehabt.

Doch es scheint, als habe sich diese Kunst nicht in den neuen architektonischen Formen zurecht gefunden. Die Harmonie mit dem Geiste des Bauwerkes, in der Unterkirche so tief ergreifend, hat der Künstler hier oben unter den hellen und leichten Linien der gotischen Bogen nicht wieder gefunden. Er versucht, sich ihnen zu fügen, aber nicht durch eine Änderung seines ornamentalen Stiles, etwa durch Auflösung der Borten und Einfassungen in regelmäßig wechselnde Einzelglieder (wie es später seinem großen Nach-

folger gelang), sondern durch eine unmittelbare Nachahmung der vorhandenen, gotischen Formen. Auf beiden Seiten des großen Fensters hat er, die gotischen Formen desselben nachahmend, nischenähnliche Rahmen um zwei Kolossalfiguren, rechts einen König, links einen Propheten, gemalt. Hoch oben in der Lünette, dem Chor am nächsten, der Transfigurationslünette gegenüber, sehen wir Reste eines gotischen Thrones, ursprünglich von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Über den kleinen Türen in den Mauerpfeilern, die die Triforiengalerie verbinden, sind Spitzbogen mit Krabben und Fialen gemalt. Ein ähnliches Motiv ist als Hauptschmuck über den sechs kleeblattförmigen Arkadenbogen zu beiden Seiten verwendet, nur daß wir hier gemalte Spitzgiebel als architektonischen Abschluß der wirklichen Bogen haben (Taf. 9). Zwischen den sechs Giebeln hat der Maler fünf Brustbilder von Engeln in Medaillons gemalt. Das ganze Motiv hat nur geringen dekorativen Wert, erst sein Nachfolger verstand es, die Teile zusammenzufassen und zur vollen monumentalen Wirkung umzubilden. Hinter den Arkaden des rechten Querschiffes sind links und rechts an die Hauptwände eine Reihe von je sechs steifen, sehr länglichen Gestalten gemalt, die ohne Zweifel die zwölf Apostel vorstellen sollen. Jede Figur ist durch einen wechselnden blauen und roten Grund hervorgehoben, der wieder mit Rosetten von ursprünglich vergoldetem Stuck geschmückt ist. Das ganze macht den Eindruck eines schweren, reichen Teppichs.

Cavalcaselle, der in seiner ersten (englischen) Ausgabe diese Dekoration der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes zu den ältesten Freskenreihen in der Oberkirche rechnete, kam merkwürdigerweise später zu einer anderen Auffassung. Diese hat er in seiner italienischen Ausgabe von 1875 in einer Note[1]) dargelegt, in der er von der Malerei des linken Querschiffes (Taf. 10) und von der Entwicklung, die das ursprüngliche Motiv durch einen jüngeren Künstler hier erreicht hat, folgendes sagt:

„Wir sehen jetzt, daß diese malerischen Formen" (im linken

---

[1]) Seite 264.

Querschiff) „viel besser als die des rechten Querschiffes mit dem architektonischen Stil der Kirche harmonieren, die etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt, während der Spitzgiebel — l'architettura cuspidale — erst gegen Ende des Jahrhunderts gebräuchlich wurde. Diese Tatsache macht es uns klar, daß die erste Malerei" — die des rechten Querschiffes — „später ausgeführt ist, als die andere. Und wir werden in dieser Auffassung nur bestärkt, wenn wir die Reste untersuchen, die sich im rechten Querschiffe von den Engeln in Halbfigur in den Medaillons, und von den Aposteln und Propheten auf der Rückwand der Galerie finden. Diese zeigen ein ganz anderes Gepräge als die Fresken im linken Querschiffe und im Chor. Die beiden letzteren Reihen, die Giunta und Cimabue zugeteilt werden, scheinen entschieden einer anderen und früheren Epoche anzugehören als die im rechten Querschiffe."

Cavalcaselle hat hier den wirklichen Sachverhalt auf den Kopf gestellt. Dies gilt sowohl von dem Figurenstile wie von dem monumental Dekorativen. Er hat nicht gesehen, daß der Künstler des rechten Querschiffes bei der Dekoration der Fensterwand nichts anderes getan hat, als das gotische Rahmenwerk, das die Glasgemälde des großen Fensters einfaßt, beinahe mechanisch nachzubilden. Ebensowenig hat er bemerkt, daß wir hier in der Oberkirche in ihren ältesten Werken (die zweifelsohne älter sind als alle folgenden Bilderreihen), in den Glasgemälden des linken Querschiffes[1]), schon Spitzgiebeln mit Krabben und Fialen über kleeblattförmigen Bogen begegnen, wie auch der altertümliche Papstthron im Chor von einem gotischen Spitzgiebel mit Krabben gekrönt ist (vgl. Taf. 8). Sowohl in den Galeriedekorationen des rechten Querschiffes als an den erwähnten Glasgemälden haben die Fialen eine wenig entwickelte Form; es fehlen ihnen alle Merkmale des ausgeprägten gotischen Stiles, die wir gegen das Ende des Jahrhunderts in den Fialen der Fresken um die Fensterrose finden (vgl. Taf. 53). Diese viereckigen Türmchen mit rundbogigen Fenstern und schrägem, wenig steilen Dache (vgl. Taf. 9) erweisen

[1]) Die rechts befindlichen, die Nischen für Heilige bilden (von Thode in seinem Werke Seite 548 als „noch altertümlicher als Cimabue" aufgeführt). — Auch die Glasgemälde der Francescokirche müßten gründlicher studiert werden.

sich als eine äußerliche Nachahmung eines fremden, halbverstandenen Stiles. Sie gehören daher vielmehr der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts an.

Es ist richtig was Cavalcaselle bemerkt hat, daß der Maler des linken Querschiffes („Cimabue") es viel besser als der frühere Künstler des rechten Querschiffes verstanden hat, seinem Werke eine einheitliche Wirkung zu geben und es in harmonischen Zusammenhang mit der Stimmung des Bauwerkes zu bringen; doch hat er dies nicht durch Nachahmung der gotischen Formen erreicht, er hängt an der älteren, romanischen Formensprache, unbeeinflußt von der von außen hereindringenden Gotik.

Cavalcaselle hat bis zu einem gewissen Grade auch darin recht, daß der Figurenstil dieses ersten Entwicklungsgliedes in der malerischen Dekoration der Oberkirche nicht mit dem Figurenstile der folgenden Reihe zusammenfällt. Dieser Unterschied, der einen so wertvollen Fingerzeig für die Zeitbestimmung der ganzen Kette gibt, scheint bis jetzt von allen andern übersehen worden zu sein. Alle Fresken in diesem Querschiffe, auch die Bilder unter der Galerie, werden gewöhnlich als das Werk eines einzigen Künstlers aufgefaßt. Die Kunstforscher haben entweder (wie z. B. auch Cavalcaselle in seiner ersten Ausgabe), das ganze Werk dem Giunta zugeschrieben und dadurch alle diese Fresken (auch die unter der Galerie) in eine frühe Zeit zurückverlegt, in die erste Hälfte des Jahrhunderts, oder sie haben wie Thode[1]) gemeint, daß „alle Fresken von ein und derselben Hand sind" („Cimabue's"), und so auch die malerische Dekoration der Wölbung und der Galerie ein gutes Stück später, in die letzte Hälfte des Jahrhunderts, gesetzt.

Über den Figurenstil der Apostelreihe hinter den Arkaden ein vollkommen sicheres Urteil zu fällen, ist schwer, weil diese Fresken schon im Begriff sind, sich in schwarzes Pulver aufzulösen.[2]) Sie haben aber durchgängig längliche und schlaffe Formen, die sich bestimmt von der gedrängten Kraft des nachfolgenden Künstlers

---

[1]) Siehe sein Werk Seite 225.

[2]) Eine ähnliche Zersetzung finden wir noch in den gedrehten Säulen, die die Franzlegende des Langhauses einteilen.

unterscheiden. In den Typen der Engel sehen wir deutlich eine altertümlichere Entwicklungsstufe. Sie haben nicht das edelgeformte Oval des „Cimabue". Endlich haben die zwei Kolossalgestalten an beiden Seiten des Fensters eine so schlaffe Haltung und einen so unentwickelten Figurenstil, daß man über ihr relatives Alter nicht mehr im Zweifel sein kann.

Eine genaue Untersuchung der beiden Reihen, des Figurenstiles und des monumental Dekorativen führt uns zu der Schlußfolgerung, daß wir hier vor den ältesten Fresken der Oberkirche stehen. Die Dekoration der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes ist ein selbständiges Glied in der Entwicklungskette; sie fällt weder unmittelbar mit der der Unterkirche zusammen (mit der sie doch in Geist und Auffassung den nächsten Zusammenhang hat), noch mit dem nachfolgenden Gliede der „Cimabue-Reihe". Im Verhältnis zu dieser zeigt sie sich vielmehr als ein unvollendetes, abgebrochenes Entwicklungsglied. Die Teilungslinie der Entwicklungsreihe und ein Wechsel von Kunst und Künstler schneidet hier im rechten Querschiffe der Oberkirche ein, zwischen den Dekorationen der Galerie und den Fresken unter derselben. Was sich oberhalb dieser Teilungslinie findet, deutet seinem wesentlichen Gepräge nach auf die erste Hälfte des Jahrhunderts zurück, in die Unterkirche mit ihrer altertümlichen Strenge. Unter dieser Teilung wird mit der „Cimabue-Reihe" eine Entwicklung eingeleitet, die uns in ununterbrochenem Zusammenhange vorwärts führt bis zum Ende des Jahrhunderts.

# III. DIE FRESKEN IN CHOR UND QUERSCHIFFEN DER OBERKIRCHE. DER GROSSE UNBEKANNTE

Die Fresken im Chor und Querschiff der Oberkirche werden nur schwerlich die allgemeine Wertschätzung erreichen, auf die sie ihrem künstlerischen und kunsthistorischen Werte nach mit Recht Anspruch erheben können. Die Zeit hat sie zu sehr mitgenommen, und doch wird man immer noch reichlich belohnt, wenn man sich die Mühe macht, ihre halbverwischten Züge zu deuten. Im wesentlichen hat nur die Oberfläche gelitten. Der Untergrund mit der Untermalung ist in der Regel sichtbar geworden, so daß wir einen Einblick in die Arbeitsmethode des Künstlers bekommen. Diese Freskenruinen bieten uns einen Genuß, wie wir ihn ähnlich etwa bei einer Wanderung durch Pompeji empfinden, wenn unsere Fantasie sich aus den Resten der Totenstadt das antike Leben wieder aufbaut. Einzelne dieser Fresken scheinen gerade in dieser Untermalung eine größere Breite zu haben. Wo die obere Farbenschicht erhalten ist, wirken sie schwächer und kleinlicher. Der Überfluß an Details verringert die Fülle der Formen.

Sie zeigen eine noch unentwickelte Freskotechnik, wesentlich dieselbe, die nach Didron die griechischen Freskenmaler bis in unsere Tage hinein angewandt haben. Im Anschluß an Didron[1]) und E. Bergers[2]) Studien über die Entwicklung der Maltechnik im Laufe der Zeiten, hat Émile Berteaux[3]) eine Erklärung der Freskotechnik in der Francescokirche in Assisi und des ganz eigenartigen Zustandes der Fresken gegeben, die sich in jeder Beziehung als stichhaltig erweist. Diese primitive Freskotechnik ist in der Tat mit größeren oder kleineren Abweichungen und Fortschritten, die näher studiert sein wollen, durchgehend bei allen älteren Fresken in Assisi nachzuweisen, bei den ältesten in der Unter-

---

[1]) Manuel d'Iconographie chrétienne grecque ... Paris 1845 S. 66 f.

[2]) Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1897 III. S. 104.

[3]) Santa Maria di Donna Regina e l'arte Sienese nel Napoli nel secolo XIV, Napoli 1899. s. 142.

kirche, wie bei denen im Chor und den beiden Querschiffen der Oberkirche, ebenso bei allen Fresken des Langschiffs und des Gewölbes. Sogar die Fresken der Franzlegende sind, wie Berteaux mit Recht annimmt, auf derselben technischen Grundlage aufgebaut; vor allem liegt in der architektonischen Einfassung dieser Fresken das künstlerische Verfahren klar zu Tage, besonders deutlich z. B. in den gewundenen Cosmatensäulen.

Nirgends aber sehen wir die Malmethode klarer zutage treten als in den Fresken des Unbekannten in Chor und Querschiffen. Viele der bedeutendsten dieser Fresken waren jahrhundertelang bis zur Einigung Italiens hinter Altären und Chorstühlen halbversteckt und somit in ihrem eigentümlichen Zustand einer halb- oder ganz freiliegenden Untermalung besser geschützt gegen eine gutgemeinte Behandlung durch Restauratoren. Auch später nicht nur in den früheren Jahrhunderten, scheint dieser halbverwischte Zustand den Fresken von Nutzen gewesen zu sein, denn andere, besser erhaltene Fresken haben durch das „Auffrischen" verhältnismäßig mehr gelitten. Charakteristisch ist, was Cavalcaselle (in seiner italienischen Ausgabe I. S. 261) über die Fresken in Chor und Querschiffen mitteilt, als er die Restaurierung derselben leitete: „La parte più intatta fu qua e là ritoccata per modo, che a cagione del restauro essi vedonsi più o meno alterati anche nel colore." Auf diese Weise geben die Freskenruinen des Unbekannten mit ihrem freiliegenden Untergrund allerdings ein verhältnismäßig zuverlässigeres Dokument, als die Freskenreihen des Langschiffes[1]) einschließlich der Franzlegende, die uns wie neugetüncht entgegenleuchten. Wir können das Werk des unbekannten Meisters in Chor und Querschiffen verfolgen von dem Augenblicke an, wo er seine Kartons in den nassen Kalk hineinritzt und diese Umrisse mit gelbem Ocker nachzeichnet. Wir

[1]) In vielen der Fresken, besonders denen um die Fenster im Langschiff ist sogar der Intonaco — die Putzschicht — abgefallen, so daß die Mauern ganz nackt liegen. Während der Restaurierungsarbeiten in den siebziger Jahren sollen Proben der Mauersteine zur chemischen Untersuchung nach Rom gesandt worden sein und sich als reich an alkalischen Salzen erwiesen haben. Diese sind also hauptsächlich daran Schuld, daß der Putz sich von der Mauer gelöst hat. Das stimmt mit dem überein, was Vasari über die Fresken im Camposanto von Pisa mitteilt. Vgl. Vasari, G. Milanesis Ausgabe I. S. 381, unter Giotto.

sehen ihn dann die Flächen sowohl innerhalb als außerhalb dieser gelben Umrisse mit schwarzer Farbe ausfüllen, um auf diesem dunklen Grunde mit den braungelben Umrissen seine Figuren in einer Art Clair-obscur von Ocker mit Kalkweiß herauszumodellieren. Erst über diesem graugelben, gelbweißen, oft etwas rötlichen Clair-Obscur als vollständig durchmodellierte Untermalung, gibt er den Fresken ihre letzte, vollendete Farbenwirkung. Die meisten dieser Fresken erscheinen uns jetzt nach der Zerstörung der oberen, reicheren Farbenschicht als Clair-obscurbilder, oder in noch früherem Stadium als dunkle, fast schwarze Bilder, von denen sich nur die Hauptformen, von klaren, sicheren Konturen dunkelgelber Linien umgrenzt, hervorheben[1]. Die beste Probe eines solchen Fresko ist der dritte Engel rechts von oben in dem Schildbogen über dem Fenster im linken Querschiff (als Kniestück gesehen). Er scheint unberührt aus der Hand des großen Meisters auf uns gekommen zu sein. Keine andere Einzelfigur zeigt deutlicher die Grösse seiner Formengebung und künstlerischen Kultur. Die plastische Grundform dieser Engelsgestalt (nur diese Grundform ist uns übrig geblieben) kann, was plastische Kraft anbelangt, den Vergleich mit Niccolò Pisano sehr wohl aushalten, ja im Adel der Form übertrifft der unbekannte Maler von Assisi sogar seinen großen Zeitgenossen.

*

Also mit Ausnahme der malerischen Dekorationen der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes, die, wie wir oben gesehen haben, einer älteren Entwicklungsstufe angehören, sind alle Fresken im Chor und Querchiffen der Oberkirche das Werk e i n e s Meisters, unter der Leitung e i n e s Künstlers ausgeführt, in e i n e m d e k o r a t i v m o n u m e n t a l e n G e d a n k e n k o m p o n i e r t. Seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, seit Waddings und Padre Angelis Tagen bis zu Crowe und Cavalcaselle haben fast alle Kunsthistoriker diese Fresken zwei Malern (Giunta Pisano und

---

[1]) Einzelne seiner Fresken, besonders die Kreuzigung im linken Querschiff, haben fast das Gepräge negativer Photographien bekommen; der Photograph Anderson in Rom hat, wie bekannt, einen wohlgelungenen Versuch gemacht, das „negative" Bild in ein positives zu übertragen (vgl. Taf. 64).

Cimabue) zugeschrieben. Erst Thodes Verdienst ist es, in allen ein Stilgepräge und das Werk eines Künstlers nachgewiesen zu haben. In Vasaris Fußtapfen tretend, schreibt er das ganze Werk dem Cimabue zu. Er hat für diese Fresken den Namen Giunta, der auf die erste Hälfte des Jahrhunderts mit ihrer unentwickelten Technik zurückdeutet, gestrichen und sie ohne Ausnahme „einem Meister ersten Ranges" zuerteilt, dem bahnbrechenden Meister einer ganz neuen Entwicklung. Beides bedeutet einen entschiedenen Fortschritt in der Kunstforschung und nicht (wie Wickhoff behauptet) einen Rückschritt. Wir begegnen in diesen Fresken einem Künstler vor Giotto, der verdient, in der Geschichte der italienischen Malerei diesem völlig gleichgestellt zu werden, einem Meister, bahnbrechend in der Malerei, wie Niccolò Pisano in der Bildhauerkunst.

Das Neue und Bahnbrechende ist nicht vorwiegend im Bildstoff zu suchen, in dem sich der Künstler mehr oder weniger eng an die Tradition anschließen konnte. Einige seiner Fresken könnten geradezu aus einer byzantinischen Homilie genommen sein, selbst dem Gepräge der Typen nach, während andere seiner Kompositionen augenscheinlich eine selbständigere Ikonographie haben. Seine schöpferische Kraft zeigt sich mehr in der Disposition des Stoffes, in der Belebung der Einzelgestalten bis zum Faltenwurf, in der dramatischen Macht der Auffassung und in der Zusammenfassung des Ganzen zu einer großen dekorativen Gesamtwirkung. Schon in unsrer Analyse des unterbrochenen Entwicklungsgliedes im rechten Querschiff haben wir gesehen, wie bewundernswert der unbekannte Meister ein undankbares, dekoratives Motiv verwertete. Trotz seiner romanischen Formensprache paßte er die monumentale Dekoration der gotischen Architektur der Kirche an, ohne die Harmonie des Stiles zu beeinträchtigen (vgl. Taf. 10 mit 9).

Hier ist dasselbe zu wiederholen, was wir schon bei der Unterkirche bemerkten. Der bildlichen Darstellung läßt Thode ihre volle Wertschätzung angedeihen: „In allen Fresken tritt dem Beschauer jene große Einfachheit und jene Einheitlichkeit der Gestaltungskraft entgegen, die nur die Meister ersten Ranges besitzen . . . in jeder einzelnen Figur, in jeder Bewegung macht sich eine früher un-

bekannte Energie der Auffassung, ein bewußtes Streben nach Monumentalität geltend."

Für die ornamentalen Teile und für die monumental-dekorative Gesamtkomposition hat Thode kein Wort. Und doch werden wir gerade hierin von der Einheitlichkeit des Werkes und dem Können des Meisters überzeugt.

Ein einheitliches ornamentales System umfaßt das Ganze: unten ausgespannte Teppiche mit romanischen, geometrischen Mustern, oben ein Prospettivagesims mit cosmatischen Mosaikintarsien, die verschiedenen Szenen in beiden Querschiffen sind von den gleichen Borten mit Blattwerk und geflügelten Genien eingefaßt (vgl. Taf. 8, 9, 19, 21, 22, 23, 26).

Schon in der Reihenfolge der bildlichen Darstellungen zeigt sich die Einheit des Planes. Der Chor ist der Madonna geweiht. In den Fresken über der Galerie[1]) werden Züge aus ihrer Legende geschildert: ihre Geburt, ihre Verlobung usw. Unter der Galerie folgen, von links nach rechts, ihre letzte Lebensstunde im Kreise der Apostel (vielleicht die mächtigste und innigst empfundene aller dieser Fresken, ebenbürtig der großen Kreuzigung im linken Querschiff), dann ihre Aufbahrung, während der Heiland ihre Seele in seinen Armen aufnimmt, umringt von den Scharen der Heiligen, eine Reihe über der andern, so daß der Rahmen zu eng wird, um sie alle beherbergen zu können. Hierauf folgen der päpstliche Thron, an der Wand über diesem die Medaillons zweier Päpste, Gregors IX., der die Kirche stiftete, und Innocenz' IV., der sie weihte. Die dritte Freske stellt die Himmelfahrt der Maria dar, wie sie das Haupt an die Schulter des Erlösers lehnt und beide von Engeln emporgetragen werden. In der letzten endlich sehen wir Maria als Himmelskönigin auf dem Throne an der Seite des Erlösers, umgeben von den anbetenden Scharen der Engel, der Heiligen und der Gläubigen (vgl. Taf. 8, 11, 12, 13).

---

[1]) Falls die Freskenruinen der Lünetten noch die ursprünglichen Grundzüge der Komposition des Meisters wesentlich unverändert haben, würden sie von großer Bedeutung sein, als eine Probe seines hochentwickelten Raumgefühls bei der Darstellung von Interieurs. Doch haben diese Fresken zu viel Rätselhaftes, als daß ich mich mit Bestimmtheit darüber aussprechen könnte.

Die harmonische Entfaltung der Einzelzüge der Legende, ihre monumentale Einreihung in den Plan des Bauwerkes, ihre strenge Symmetrie und traditionell-feierliche Stimmung reihen diese Fresken unter die herrlichsten Überreste der kirchlichen Bildkunst des Mittelalters. Sie verkünden die große, ununterbrochene Tradition der Kirche. Eine solche Schwungkraft der Fantasie und eine solche dekorative Monumentalwirkung suchen wir in Giottos Kunst vergebens.

Vom Chor aus öffnen sich zu beiden Seiten zwei neue Bilderfolgen. Rechts unter der Galerie im rechten Querschiff sind Schilderungen aus der Apostelgeschichte dargestellt, dem Chor zunächst Petrus, wie er, begleitet von Johannes, durch seine Wunderkraft den Lahmen vor der Pforte des Tempels aufrichtet. Im nächsten Bilde heilt der „gloriosissimus princeps Petrus", wie er in der Unterschrift genannt[1]) wird, Scharen von Kranken und Besessenen, Alten und Jungen, die seine Hilfe suchen. Längs der Fensterwand folgt die Szene, wie Simon Magus, von Teufeln getragen, emporschwebt und Petrus ihn durch sein Gebet zum Falle bringt, ferner Petri Kreuzigung[2]), und endlich als das letzte Bild dieser Reihe, die Enthauptung des Paulus bei Tre Fontane (Taf. 19, 21, 22).

Links vom Chor wird eine Reihe von Schilderungen aus der Offenbarung Johannis durch eine Darstellung des Johannes auf Patmos[3]) eingeleitet. Er sitzt auf einer Klippe mitten in den brausenden Wellen, während der Engel auf die Visionen deutet: zuerst der Fall Babels, dann an der Fensterseite die sieben Posaunenengel um den Thron des Erlösers geschart, während der achte Engel das Weihrauchfaß vor dem Altar des Herrn schwingt; dann die vier Engel, die vier Winde der Erde haltend, und als Ab-

---

[1]) Diese Unterschriften sind durch moderne Übermalung fast ganz unleserlich geworden.

[2]) Petrus' Kopf ist ganz neu. Als Morrona 1780 in Assisi war, war er „mancante nell'originale per l'intonaco caduto". Vgl. sein „Pisa illustrata", II, S. 123.

[3]) Dieses Fresko hat Thode nicht verstanden, während schon Padre Angeli es richtig gedeutet hat. In der Unterschrift kann man das Wort IONES und PAT . . . unterscheiden. Thode gibt auch nicht die wirkliche Reihenfolge bei seiner Aufzählung der Fresken in den beiden Kreuzarmen. Er nimmt den Ausgangspunkt von den beiden großen Kreuzigungsfresken, augenscheinlich von diesen zu stark beherrscht.

schluß der Reihe die 24 Ältesten, die um den Thron des Lammes herum beim Mahle sitzen (Taf. 23 bis 26).

Wie das rechte Querschiff dem Apostelfürsten St. Peter, ist das linke dem Erzengel St. Michael geweiht. Die ganze Kapelle ist mit Engeln geschmückt: in der Lünette über der Galerie dem Chor zunächst, Michael im Kampf mit dem Drachen; auch in der Lünette gegenüber spärliche Reste von Engelgestalten um eine Mandorla herum gruppiert, ebenso Engel in dem Bogen, der das große Fenster umschließt, und auf der Mauerfläche zu beiden Seiten desselben, auch über den Kleeblattbogen der Galerie, wie auf der Wand hinter den Säulenreihen — wie eine Wache von himmlischen Trabanten — überall Reihen von Engeln. Selbst jetzt noch, von der Zeit mißhandelt, reden sie mächtig die Sprache des Jahrhunderts, das Dante erzeugte. Der Künstler dieses Werkes ist der „Seher", Giotto der seelenvolle Wirklichkeitsschilderer (Taf. 10).

Die beiden großen Wandflächen unter der Galerie, zunächst dem Langschiff, zeigen in beiden Querschiffen je eine Darstellung der Kreuzigung.[1] Zwischen beiden Fresken ist aber, was Stilgepräge anlangt, ein größerer Abstand, als zwischen irgend welchen andern in der ganzen Reihe. Und doch wird man sich nach einer genaueren Untersuchung genötigt sehen, Thode recht zu geben, wenn er behauptet, daß auch diese beiden Fresken das Werk eines und desselben Künstlers sein müssen. Das Stilgepräge ist bei näherer Prüfung doch wesentlich dasselbe, und der Unterschied in Wirklichkeit nicht größer, als der zwischen dem Frühwerk eines Künstlers und seiner reifsten Leistung.

Die Kreuzigung im rechten Querschiff ist als Komposition weniger einheitlich und weniger gesammelt, in der Ausführung der einzelnen Gestalten schwächer und weniger energisch. Aber trotz der Verwandtschaft mit ähnlichen Typen in den älteren Bilderfolgen der Unterkirche zeigt der Figurenstil in diesen Gestalten doch schon einen mächtigen Fortschritt in Haltung und Gebärde, in Form und Faltenwurf. Hier (im rechten Querschiff, das ein früherer Künstler unvollendet gelassen hatte), hat zweifellos der

---

[1]) Auch an der entsprechenden Stelle im Querschiff der Unterkirche finden wir eine doppelte Darstellung der Kreuzigung von Giotto (?) und von den Lorenzetti.

jüngere Künstler seine neue, mächtige Monumentalkunst begonnen, zunächst verhältnismäßig ungeübt und unsicher, bis er dann seine höchste Vollendung erreichte in dem andern Kreuzigungsbilde, das die Reihe im linken Querschiff abschließt (Taf. 27).

Dieser letzten Darstellung der Kreuzigung schenkt Thode seine höchste Bewunderung, die auch ich teile: „Diese Größe, diese Gewalt der Leidenschaft, hat selbst Giotto nie erreicht, wohl aber erfährt man es angesichts dieser Kreuzigung, wer es zuerst ihn gelehrt, für tiefen Seelenschmerz und innere Verzweiflung den ewig wahren Ausdruck zu finden ..." Der Künstler, der dieses Werk geschaffen hat, „tritt uns entgegen als der Erste in der langen Reihe, deren Letzter Michelangelo sein sollte. Da fühlt man zum erstenmal den tiefen Atemzug der Florentiner Kunst."

Und doch, gab es wirklich keinen Zeitgenossen, keinen älteren Künstler, der ihm den Weg zeigte?

Vergleichen wir die große Kreuzigung in Assisi mit Niccolò Pisanos Kreuzigungsrelief an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa (von 1260), dann sehen wir sofort eine auffallende Übereinstimmung zwischen diesen beiden Darstellungen desselben Stoffes. Zwei der hervorragendsten Gestalten im Vordergrund gleichen sich wesentlich: die beiden alten Männer rechts vom Kreuz, der eine, der den Arm emporhebt, der andre, der mit einem Ausdruck scheuen Grausens seine Hand in den wallenden Bart vergräbt. Besteht hier ein unmittelbarer Zusammenhang oder sind die übereinstimmenden Motive (ebenso wie Duccios Darstellung desselben Stoffes auf dem Dombilde zu Siena) nur abhängig von einer gemeinsamen ikonographischen Quelle? (Vgl. Taf. 28.)

Die größere Wahrscheinlichkeit spricht für eine nähere Verwandschaft, weil beide Künstler in ihrem Figurenstil, trotz aller Verschiedenheit, doch wesentliche Charakterzüge gemeinsam haben: die wuchtige Kraft, die eng zusammengedrängten Verhältnisse und die auffallend großen Köpfe.

Ist wirklich ein Zusammenhang zwischen Niccolò Pisano und dem unbekannten Maler vorhanden, dann ist zweifellos der Bildhauer der frühere von beiden gewesen. Nur das unmittelbare

Studium der Antike kann diese kraftvollen und gedrängten Formen erzeugt haben.

Der andere, der Maler, hängt in seinen Typen weit mehr an den ererbten byzantinischen Formeln. Die Größe seiner Formen hingegen, die Freiheit seines Faltenwurfs scheinen auch bei ihm auf eine beginnende Renaissance zu deuten, sie scheinen aus Erinnerungen an die altrömische Kunst entsprungen zu sein, nicht wie bei Niccolò Pisano aus bestimmt nachweisbaren Studien. Und wer weiß, ob nicht auch die Erinnerung an Niccolò Pisano mit in diese Eindrücke hineingespielt und die beiden eigentümlichen Gestalten in seiner Kreuzigung geprägt hat, die an Größe der Komposition und Gewalt der Stimmung das bedeutende „Studienwerk" des Bildhauers weit übertrifft. In diesem Falle würden wir einen Anhalt für die Datierung gewinnen, denn die Entstehungszeit der Kanzel des Niccolò Pisano ist bekannt. Daß ein Zusammenhang zwischen der Kreuzigung des Malers und des Bildhauers möglich ist, wird wahrscheinlicher werden, wenn wir später auf anderem Wege zu einer sicheren Datierung des unbekannten Malers kommen.

Betrachten wir das Werk des unbekannten Meisters von Assisi als Ganzes, nicht seinen Figurenstil für sich allein, sondern auch die ornamental und monumental dekorativen Teile seiner Kunst, dann werden wir zugeben müssen, daß von beiden er mit dem größeren Recht als Vorläufer der Renaissance gelten kann.[1] Denn während Niccolò Pisano in Architektur und Ornamentik stark von der eindringenden Gotik beeinflußt ist, die den Zusammenhang mit der Antike in so mancher Beziehung unterbricht, ist der andre in seinem Ornamentalstil dem Geiste nach ein vollblütiger Renaissancekünstler.

Der unbekannte Meister von Assisi gibt als Vorläufer einer humanistisch gesinnten Zeit in seinem dekorativen Ornamentalstil der menschlichen Figur eine hervorragende Rolle. Während die

---

[1]) Was den Figurenstil anbetrifft, hat mit anderen Strzygowski schon die beiden Künstler zusammengestellt und hervorgehoben, daß das Studium der Antike für beide von Bedeutung gewesen ist: „wir haben dies an Niccolò Pisano erfahren, wir sehen es in ungeahnter Weise bei dem Schöpfer der ersten national-italienischen Malerschule bestätigt: bei Cimabue".

menschliche Gestalt in der Unterkirche sich nur in den dunkelsten Ecken herauswagt, tritt sie bei ihm überall reichlich und eigenartig hervor. In allen seinen Rahmenborten, sowohl im linken wie auch im rechten Querschiff, tauchen aus den Blätterbündeln kleine, bis zur Brust sichtbare Engelgestalten auf, in den Borten um die vier Evangelisten im Kreuzgewölbe zwischen Querschiff und Chor sind es Kinderköpfchen ohne Flügel. Unmittelbar neben diesen Borten finden wir als Schmuck der vertikalen Kanten der Rippen (sehr wenig sichtbar) dieses Motiv zu einer Dekoration entwickelt, die uns wie aus der Zeit der Frührenaissance anmutet, nämlich zu einer zusammenhängenden Borte von Kinderköpfchen mit Engelflügeln — „Seraphimköpfe" — über einer schmalen Kante von romanischen Blättern (vgl. Taf. 29 bis 31).

---

# IV. DIE OBERE FRESKENREIHE IM LANGSCHIFF DER OBERKIRCHE • ZUSAMMENHANG • ENTWICKLUNG • BRUCH

Zusammen mit den Fresken des Chores und der Querschiffe führt Vasari auch die oberen Freskenreihen des Langschiffes, alle alt- und neutestamentlichen Darstellungen, auf Cimabue zurück. Diese Freskenreihen in ein klareres Licht gerückt zu haben, ist das Verdienst Cavalcaselles. Er sieht nicht mehr wie Vasari eine Identität des Künstlers, sondern nur noch einen intimen Zusammenhang zwischen beiden Bilderreihen (der des Chores und Querschiffes und der oberen Reihe des Langschiffes). Und der Name, den man nach Cavalcaselle den unbekannten Malern der Bilderbibel des Langschiffes zu geben pflegt: „Cimabues Nachfolger“ trifft ohne Zweifel das Richtige. Er schließt auf das Bestimmteste eine Identität aus, ohne jedoch einen entscheidenden Bruch zwischen diesen Werken und denen des „unbekannten Meisters“ der Oberkirche anzunehmen, wie dies Wickhoff durch seine radikale Studie über Guido von Siena getan hat. Er trennt die beiden Freskenreihen durch einen Zeitraum von der Dauer eines halben oder gar eines ganzen Menschenalters.[1]) Der Ausdruck „Cimabues Nachfolger“ betont den Zusammenhang, während er gleichzeitig sowohl dem Unterschiede wie auch der Entwicklung Raum läßt. Zusammenhang, Entwicklung, Bruch — oder vielleicht besser ausgedrückt: plötzlicher Wechsel mitten in der Entwicklung —, das wird sich zweifellos auch als Resultat einer methodischen Untersuchung ergeben. Die Methode der „zwei Entwicklungslinien“ wird sich also hier abermals bewähren müssen. Durch sie wird vor allem der Zusammenhang einleuchtend werden, gleichviel ob wir der einen oder der andern Linie, der der bildlichen Darstellung oder der ornamental dekorativen, folgen (siehe Taf. 32).

Folgen wir zunächst einmal der letzteren, so stoßen wir sofort auf ein Motiv, das von „dem großen Unbekannten“ in das deko-

---

[1]) Der Zeitabstand hängt von der Entstehungszeit ab, die Wickhoff für die ersten Fresken des Langhauses annehmen dürfte.

rative System der Oberkirche eingeführt worden ist; ein Motiv, das der frühere Maler im rechten Querschiff nicht angewandt hat, das sich aber ununterbrochen durch die ganze Länge des Langschiffes bis zum letzten Joch beim Hauptportal der Kirche fortsetzt, das heißt bis dahin, wo die bisherige Entwicklung plötzlich abbricht, und altes sich mit neuem mischt (weil zwei Künstlergenerationen zusammenarbeiten). Dieses Motiv ist die Dekoration um die Pfeilerdurchgänge auf der Galerie. Die Durchgänge sind mit gemalten, kannelierten Pilastern eingefaßt, deren Kapitäle von einfachen romanischen Akanthusblättern gebildet werden (Taf. 33). Die Einfassung des Rundfensters im letzten Joch hat eine feingemalte Bordure von romanischen Akanthusblättern als Überbleibsel des romanischen Stiles in Chor und Querschiff (Taf. 53 u. 54).

Die Borten von einfachen, romanischen Pflanzenranken, die die oberen Fresken horizontal teilen und die untere Reihe dieser Fresken einrahmen, (die obere Borte auf gelbem Grund, die untere in rhythmischem Wechsel von blau und rot) — sind im Stil und Zeitgepräge nah verwandt mit den Rahmenleisten in Chor und Querschiffen, nur vereinfachter (Taf. 32, 33, 39). Dieselbe nahe Verwandtschaft mit dem dekorativ ornamentalen Stilgefühl des Rahmenwerkes des älteren Meisters in Chor und Querschiffen haben auch die Rahmen in den Wölbungen des Langschiffes bis zu den Rahmen um die vier Doctores ecclesiae im letzten Kreuzgewölbe (Taf. 32, 38 f, 50). Sowohl der ältere als auch die jüngeren Künstler arbeiten nach denselben klassischen Vorbildern, besonders nach denen, die Rom ihnen bietet. Sie haben die entsprechenden ornamentalen Gedanken von demselben Protorenaissancecharakter, wie wir sie aus Torritis Mosaiken in S. Maria Maggiore kennen. Überall ein System, ein Stilcharakter, ein Zeitgepräge.

In dem Ornamentalsystem des unbekannten Meisters nimmt besonders ein dekorativ architektonisches Motiv einen sehr hervorragenden Platz ein: die Thronstühle mit ihrer Schreinerarbeit von Bogen, gedrechselten Knaufen, Füllungen von Akanthusblättern usw. Dasselbe Motiv finden wir schon im rechten Querschiff der Oberkirche im Throne Neros auf dem Fresko, das den Flug des Simon Magus darstellt; weiter entwickelt finden wir es

wieder im Chor im Thron der Himmelskönigin, ferner im linken Querschiff in mehreren der Apokalypsen-Fresken, sowie im Kreuzgewölbe über dem Hochaltar[1]) als Thronsessel der vier Evangelisten. Im mächtigen Monumentalwerk in der Unterkirche kehrt es wieder in „Cimabues" Thronstuhl der Madonna. Diesem eigentümlichen Typus liegt ein byzantinisches Motiv zugrunde, doch sind es augenscheinlich toskanische Künstler, die das Motiv zu dieser Sonderform entwickelt haben. Im Museum von Pisa sehen wir die Entwicklung sich vor unseren Augen abspielen: von den rein byzantinischen Formen der ersten Nummer des Kataloges, dem griechischen Bilde eines thronenden Christus an, über die toskanische Übertragung, das Bild einer thronenden S. Anna hinweg (Nr. 16), bis zum Throne der Madonna auf dem Bilde Nr. 7. Im thronenden St. Peter in der Galerie von Siena[2]) und im Throne des Florentiners Coppo di Marcovaldo auf dem Madonnenbilde in der Servikirche in Siena vom Jahre 1261 finden wir verwandte Typen, ihrem Ursprunge nach byzantinisch aber in mehr oder weniger entwickelten Übergangsformen.

In direktem Abhängigkeitsverhältnis zu Coppos Typus, jedoch entwickelter, steht der Thron auf einem Bilde der Madonna in der Servikirche zu Bologna, ein Bild, das so viel von den stilistischen Kennzeichen des unbekannten Meisters an sich trägt, daß wir mit Thode hinreichend Grund haben, es als seine Arbeit zu betrachten. Nach der Stilanalyse und dem Zusammenhange mit Coppos Arbeit von 1261 zu urteilen, kann man es möglicherweise als die früheste Arbeit, die wir von dem großen Künstler kennen, ansehen. In dem Bilde im Louvre (dort Cimabue genannt), das aus S. Francesco in Pisa stammt, stimmt Marias Thronstuhl wesentlich überein mit dem reich entwickelten Typus in Assisi. Das mit ihm verwandte Bild in der Akademie von Florenz, das ursprünglich den Hauptaltar in der Trinitàkirche schmückte und das

---

[1]) Der Ausdruck: „über dem Hochaltar", ist nicht ganz korrekt, da der Altar im Übergange vom Langschiff zum Querschiff liegt und nicht mitten unter dem Kreuzgewölbe. Der Kürze halber wird dieser Ausdruck jedoch auch im folgenden mehrfach gebraucht werden.

[2]) In Langton Douglas' neuer Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle S. 174 wiedergegeben.

fast einstimmig „Cimabue“ zuerkannt wird, hat ebenfalls das Thronmotiv, aber in ganz spezieller Eigenart und in einem gemischteren Stile (vgl. Taf. 1, 13 bis 18, 26, 29, 30).

Im Rucellaibilde, (mit dem Louvrebild eng verwandt), das demselben Haupt-Typus angehört, tritt ein eigentümlicher Zug hervor, der sehr wenig mit dem konservativen, romanischen Gedankengang des unbekannten Meisters von Assisi zu tun hat (man vergl. die gotischen Spitzbogen in den Füllungen des Holzwerkes). Zuletzt müssen wir in diesem Zusammenhange Marias Thronstuhl in Duccios Jugendarbeit in der Galerie von Siena (stanza „i“ Nr. 20) anführen, abgebildet in Douglas' Ausgabe von Crowe & C., S. 190). Was nach dem Zerstörungswerk der Zeit vom Thron noch sichtbar ist, trägt denselben Charakter wie der Thron des Meisters von Assisi.

Die Heimat dieses Typus ist also augenscheinlich Toskana: Pisa, Florenz, Siena (mit einem einzigen Ausläufer in Bologna). Seinen Ausgangspunkt nimmt er von verschiedenen byzantinischen Formen[1]), die er, wie schon gesagt, ganz eigentümlich entwickelt hat.

So, wie ihn der unbekannte Meister von Assisi entwickelt hat, finden wir ihn bei einem von „Cimabues Nachfolgern“ in der neutestamentlichen Bilderreihe im Langschiff der Oberkirche, im zweiten Joch links vom Fenster, auf dem Bilde, das die Anbetung der Könige darstellt. Das Fresko ist sehr verdorben, aber mit einem guten Glas kann man doch die eigentümlichen Formen des Thronstuhles erkennen, sowohl die Akanthusfüllungen des Schemels, wie das Knoten- und Ringsystem der Rückenpfosten.

Gehen wir zu den bildlichen Darstellungen über, dann wird uns auch hier der Zusammenhang zwischen dem früheren Künstler („Cimabue“) und seinen Nachfolgern offenbar. Der Gedankengang und das Stilgefühl einer Generation beherrscht die Entwicklung bis zum letzten Joch. Giottos neuer Geist macht sich noch nicht geltend.

Die Christusgestalt auf dem stark zerstörten Fresko der Kreuzigung im vorletzten Joch (Taf. 49) hat überzeugend und unwiderleglich

[1]) Vergl. vor allem H. Omont, Facs. des miniatures les plus anciennes grecques Pl. LXIII: Nicéphore Botaniate et ses officiers.

dieselbe Stimmung, denselben Stil wie der gekreuzigte Christus auf den Fresken des früheren Meisters im rechten und linken Querschiff, ein Zusammenhang, der über „Cimabue“ hinaus bis zu Giuntas Christus am Kreuz zurückgeht, das Frater Elias im Jahre 1236 für die Kirche ausführen ließ (vgl. Taf. 7). In der unteren Reihe, in der Franzlegende, ist schon der neue Typus des Christus am Kreuz, „Giottos Typus“, entwickelt[*]).

Auch die Reste des letzten Freskos der Eingangswand am nächsten, das einst die Frauen am Grabe darstellte, aber zum größten Teil mit dem Kalkputze von der Mauer abgefallen ist, zeigen in den beiden Engelsgestalten, besonders in der am wenigsten zerstörten, eine Kunst, die ganz und gar unberührt ist von dem Geist des neuen Jahrhunderts, das Giottos Namen trägt. Diese Engelsgestalt, in ihrer lichten, himmelszarten Reinheit, ist schon für sich ein Meisterwerk, von einer Größe und von einem Adel den Giottos Engelsgestalten mit ihrem schlechten Kleiderschnitt nie erreicht haben. Der Grabengel ist von demselben Geschlecht wie Duccios Engel auf seinem Dombild in Siena, aber abgeklärter, gewaltiger und monumentaler. Er ist ein letzter Ausläufer altgriechischer Kunst in der letzten Generation des Dugento, einmal durch die byzantinische Renaissance, dann durch Italiens erste dämmernde Protorenaissance hindurchgegangen. Er steht Wand an Wand mit der „Himmelfahrt“ und dem „Pfingstfest“, und unter den vier großen Kirchenlehrern der Kreuzwölbung, also angesichts der neuen Kunst, die *dieser* Entwicklung für alle Zeiten Einhalt gebot.

Diese beiden Beispiele genügen, um den Zusammenhang bis zum Abbruch hin zu beweisen.

Will man nun die Entwicklung und den Stilwechsel untersuchen, dann fallen gewisse Tatsachen ins Gewicht. Erstens muß man darauf achten, daß ein und derselbe Künstler verschiedene Typen hat: solche für Römer, solche für Juden, Typen für Junge und für Alte, für Edle und Unedle. Man betrachte z. B. die

---

[*]) Man betrachte vor allem das Fresko mit der Bekehrung des Hieronymus, es ist in mehr als einem Punkte lehrreich in bezug auf das Verhältnis zwischen altem und neuen: Das Madonnenbild im alten Stil, die Christusgestalt im neuen (Taf. 50).

Arbeiter Noahs, oder die Diener auf der Hochzeit zu Kana, oder Judas, als er dem Erlöser den Verräterkuß gibt (Taf. 44 u. 52).

Ferner ist die künstlerische Ausführung, oft sogar auf ein und demselben Bilde, von verschiedener Qualität. Endlich sind die Fresken von der Zeit, wie von wohlmeinenden Restauratoren, arg mitgenommen worden.[1])

Bei der genaueren Bestimmung der Malereien des ersten und teilweise des zweiten Joches werden wir bemerken, daß die Entwicklung hier weniger fortgeschritten zu sein scheint als der Figurenstil in der großen Kreuzigung des linken Querschiffes. Der Maler, der Noah und Abraham gemalt hat, ist in seinem Stil konservativer als „Cimabue". Sein Faltenwurf, besonders in der ersten Noah-Darstellung ist abhängiger von dem älteren Schema als das bei seinem unmittelbaren Vorgänger der Fall ist. Auch Noahs Thron gehört einer älteren Entwicklungsstufe an (Taf. 34 u. 36).

Mit den Fresken in Chor und Querschiffen der Oberkirche und mit dem monumentalen Madonnenbild in der Unterkirche zusammen führt Wickhoff auch das Trinitàbild in der Akademie von Florenz auf die Mitte des Jahrhunderts, die Zeit „um 1253", zurück. Hat die moderne Stilkritik überhaupt wissenschaftlichen Wert, so darf man es als eines ihrer zuverlässigsten Resultate ansehen, daß der Meister des Trinitàbildes und der unbekannte Meister von Assisi ein und dieselbe Person sind.

Stellen wir nun die Trinità-Madonna, die nach der herrschenden Meinung eine seiner frühen Arbeiten ist, mit den ersten Fresken im Langschiff der Oberkirche zusammen und vergleichen die vier Greise unter Marias Thronsessel auf dem Trinitàbilde mit Noah und Abraham, so ist nicht nur die Verwandtschaft sofort erkennbar, sondern es zeigt sich auch hier wiederum, daß der Stil des Faltenwurfs

---

[1]) Wir finden bei den Kunsthistorikern der letzten Jahrhunderte eine Reihe von Zeugnissen über den schlechten Zustand der Fresken: bei Morrona Eindrücke sogar schon aus dem Jahre 1780, bei Fea um 1820, bei Ernst Förster 1829 und bei Crowe und Cavalcaselle, die eine Menge Einzelheiten hervorheben. Noch 1892 hören wir von Restaurationen im Gewölbe des Langschiffes der Oberkirche nach Zerstörung durch Regen (siehe die Ausgabe von Vasari von E. H. und E. W. Blashfield und A. K. Hopkins Band 1. Anm. 18, London, George Bell and Sons 1897).

auf dem Trinitàbild ein freierer ist. Umgekehrt ist „Cimabues Nachfolger" in Assisi ein mehr konservativer Künstler (Taf. 14).

Eine methodische Stilanalyse spricht also keineswegs für Wickhoffs Theorie, die beim Übergang vom Chor und Querschiff zu den Freskenreihen des Langschiffs den großen Einschnitt in der Entwicklungslinie sieht, einen großen Zwischenraum, der sich auf ein ganzes Menschenalter erstrecken kann. Die Stilkritik spricht für Cavalcaselle, Thode, Strzygowski. Es besteht kein Bruch in der Entwicklung, sondern ein enger Zusammenhang, möglicherweise sogar teilweise eine gleichzeitige Arbeit. —

In der neutestamentlichen Reihe im zweiten Joch des Langschiffs haben wir ein Fresko (Jesu Geburt und die Hirten auf dem Felde), das schon in Strzygowskis „Cimabue und Rom" eine hervorragende Rolle spielt, wo er bestimmte Künstlernamen festzustellen versucht (Taf. 39). Es besteht zwischen diesen Fresken und Pietro Cavallinis Mosaik in S. Maria in Trastevere eine so in die Augen fallende Ähnlichkeit, daß irgend ein Zusammenhang zwischen beiden angenommen werden muß.

Seit Strzygowski 1888 sein Buch geschrieben hat, kann Federico Hermanins glücklicher Fund von Cavallinis Fresken in S. Cecilia in Trastevere in die Kunstgeschichte eingereiht werden[1]).

Wie es mit großen und bedeutungsvollen Entdeckungen so oft geht, scheinen auch hier die Kunsthistoriker geneigt zu sein, diesen Fund der Fresken Cavallinis in einer Weise auszunutzen, die einer genaueren Prüfung nicht Stand hält.

Moderne Kunsthistoriker sehen Cavallini selbst oder „seine Schule" schon in den ersten Fresken des Langschiffs der Oberkirche, sogar in Noah und Abraham. Die erstere Meinung (Cavallini selbst) wird von Hermanin vertreten, die andere (seine Schule) von Douglas[2]) und Wickhoff[3]). Dieser Stilanalyse muß die oben-

[1]) Hermanin selbst gibt eine vorzügliche historische Klarlegung in seiner Studie in „Le gallerie nazionale italiane" v. 1902.

[2]) Siehe Douglas' Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle I Seite 96, Anm. 3 u. II Seite 10 Anm.

[3]) Wickhoff in „Kunstgeschichtliche Anzeigen" Jahrg. 1904 Nr. 3 in einer Rezension von Hermanins Studie über Cavallini. Die Ausdrucksweise des Verfassers ist so knapp, daß man sich von seiner Meinung kein recht klares Bild machen kann.

gegebene gegenübergestellt werden. Man mag aus den Abbildungen selbst urteilen, wo die Verwandtschaft mit Abraham und Noah am ausgeprägtesten ist, in den Werken des unbekannten Meisters oder in Cavallinis Fresken. Mit wohlbegründeter Aussicht auf ein ähnliches Resultat kann dieselbe Gegenprobe auch auf das Fresko mit dem Judaskuß gemacht werden, das man ebenfalls in der Cavallini-Reihe aufführen will. Die Juden auf diesem Fresko haben mehr Verwandtschaft mit den Juden auf der großen Kreuzigung im linken Querschiff als mit irgend einem der Cavallinischen Typen. Bei sämtlichen Fresken, die wir bisher hervorgehoben haben, gibt der Ausdruck „Cimabues Nachfolger", richtig verstanden, eine richtigere Vorstellung von dem wahren Sachverhalt als die neue Bezeichnung, die jetzt vorgeschlagen wird: „Cavallinis Schule". Und alle diese genannten Fresken stehen wieder durch viele verwandte Züge in intimstem Verhältnis zu den übrigen Fresken in den beiden ersten und ältesten Jochen des Langschiffes (vgl. die Tafeln).

Morellis Methode, die ich die detektive Methode nennen möchte, ist ein vorzügliches, wissenschaftliches Hilfsmittel, das zu den besten Resultaten geführt hat, und alle modernen Kunsthistoriker bauen mehr oder weniger auf dieser Methode. Aber sie führt auch sehr leicht zur Selbsttäuschung, zu Autosuggestionen. Vergleichen wir z. B. zwei Arbeiten miteinander und finden in beiden ein Ohrläppchen, eine Nasenwurzel, die miteinander verwandt sind, oder dieselben Finger oder gleiche Nägel usw., dann geschieht es nicht selten, daß wir in Freude über unsere Entdeckungen bei diesen Ähnlichkeiten stehen bleiben und als Resultat unserer Stilkritik eine Künstleridentität feststellen. Aber macht man dann eine Gegenprobe, so stellt sich oft heraus, daß doch die Verschiedenheiten überwiegen und von größerer Bedeutung sind als die Ähnlichkeiten.

Nimmt man nun als Gegenprobe einen gründlichen Vergleich der Fresken von Assisi mit Cavallinis Fresken in S. Cecilia in Trastevere vor, so ergibt sich unzweifelhaft, daß die Abweichungen überwiegen (vgl. Taf. 34, 35, 41, 46, 47). Daß irgend ein Zusammenhang zwischen Cavallinis Mosaikbild (Jesu Geburt) in S. Maria in Trastevere und dem Fresko in Assisi besteht, ist also offen-

bar und unzweifelhaft. Aber zieht man aus dieser Tatsache ohne weiteres den Schluß, Cavallini selbst habe in Assisi in den beiden ältesten Jochen des Hauptschiffes gearbeitet, dann wird der neue Fund seiner Fresken kaum irgend einen neuen Beweis für eine derartige Schlußfolgerung bringen, im Gegenteil, er widerlegt sie.

Ausgeschlossen ist es allerdings nicht, daß Cavallini doch in der Oberkirche von Assisi in den beiden ältesten Jochen gearbeitet haben kann, aber es bleibt eine Hypothese, und zwar eine zweifelhafte Hypothese. Und wollte man daran festhalten, dann müßte man mit Hermanin einen jungen und unentwickelten — auch technisch unentwickelten — Cavallini (von dem wir übrigens sonst keinerlei Kenntnis haben) annehmen, und ebenfalls mit Hermanin Cavallini als „Cimabues Schüler“ in ein Schulverhältnis zu dem unmittelbaren Vorgänger im Chor und Querschiff der Oberkirche setzen. —

Im Großen betrachtet, geht die Entwicklung durch die oberen Freskenreihen des Langschiffes von Joch zu Joch in der Richtung von den Querschiffen nach dem Hauptportal zu. Das ist das natürliche Verhältnis, die Arbeit beginnt am Kreuzgewölbe und umfaßt gleichzeitig so weit als möglich beide Bildflächen des Joches.

So eng der Zusammenhang zwischen den beiden ersten Jochen ist, schon das zweite Joch zeigt gewisse Eigenheiten. Ich verweise besonders auf die eigentümlich rundlichen Kopfformen und das üppige Haar, man betrachte die Engel vor Abraham oder die vier Engel in den Kappen des Kreuzgewölbes. Ziemlich ausgeprägt findet sich dieselbe Eigentümlichkeit auch in den beiden Madonnen, die eine im Kreuzgewölbe, die andere auf dem Fresko mit Jesu Geburt. In der Ausführung und dem Formgepräge weicht dies letzte Fresko (das man vor allem als Cavallinis Werk ansieht) nicht von den Fresken seiner Umgebung ab. Dieselbe eigentümliche, runde Kopfform mit reichgelocktem Haar haben auch die Heiligen in den beiden Schildbogen des Jochs. Auf der rechten Seite in der alttestamentlichen Reihe scheint diese Manier auch in das dritte Joch überzuspringen, man vergl. z. B. Adams Lockenkopf in der Vertreibung aus dem Paradiese. Dieses Moment kann als ein altertümliches byzantinisches Stilmerkmal aufgefaßt werden.

Die bedeutendsten und künstlerisch wertvollsten Gestalten im

zweiten Joch sind die Engel bei Abraham und die Christusgestalt auf dem Fresko „des Verrats“. Doch muß man, um ihre monumentale Wirkung voll würdigen zu können, sie in der Kirche selbst sehen. Von den Engeln mit den erhobenen Schwingen auf dem Abrahambilde sind nur zwei einigermaßen erhalten. Sie sind nahe verwandt mit den Engeln des Unbekannten hinter der Säulenreihe im linken Querschiff, frei im Faltenwurf, schön in ihren lichten, milden Farben von weiß, gelb, hellrot und hellblau. Ob diese Farbenwirkung zum Teil dem ausgezeichneten Maler, der die Fresken der Kirche am Ende des vorigen Jahrhunderts restaurierte, zuzuschreiben ist, das wage ich nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Aber selbst in diesem Falle gehören diese Engel, sowie der Christus auf dem Fresko gegenüber, diese ruhige, würdige Erlösergestalt, zu den vorzüglichsten Kunstwerken vom Ende des Dugento; sie zeigen, über welchen Reichtum an malerischer Freiheit und monumentaler Größe schon die Generation des „großen Unbekannten“ verfügte (vgl. Taf. 43 und 44).

Was diese Zeit neben einer künstlerisch beherrschten Form auch an dramatischer Erzählungskunst erreicht hat, zeigen uns die Fresken im nächsten Joch, dem dritten vom Querschiff aus. Man muß Jakobs und Esaus Kampf um ihres blinden Vaters Segen im Langschiff der Kirche selbst, links und rechts von dem großen Fenster, in ihrem einfachen, klaren Zusammenspiel, in der wechselnden Gruppierung der Gestalten betrachten, um sie voll würdigen zu können. Die dramatische Spannung im Kampf der Zwillingsbrüder hat ihren psychologischen Brennpunkt in der Haltung und dem Mienenspiel der Rebekka, an der Seite Jakobs. Man beachte ihre erzwungene Ruhe, ihre Spannung in dem Augenblick, als ihr Lieblingssohn die Frucht ihrer List erntet, — nach der Entdeckung, ihr angstvolles Zurückweichen vor dem Zorn Isaaks, als Esau seines Vaters abweisender Handbewegung mit den flehenden Worten begegnet: Hast du denn nur diesen einen Segen? Größer, einfacher, stiller kann diese Doppelszene kaum dargestellt werden. Nicht eine der Franzfresken mit all ihrer lebensvollen Erzählung und liebenswürdigen Naivität hat diese monumentale Größe und diese echt dramatische Kraft, eine so kraftvolle Darstellung mit so

geringen Mitteln. Und ebenso selbstbewußt reif und überlegen sicher ist die künstlerische Formbehandlung, z. B. die Hände, alle ebenso sicher in der Form wie ausdrucksvoll in Bewegung und Haltung, oder Jakobs Mantel und Rebekkas[1]) doppelt geschürztes Gewand. Vor allem diese letzte Gestalt zeigt einen Abglanz von der alten griechischen Kunst, eine Überlieferung der Jahrtausende, die erwachende Renaissance. Die Isaakgestalt hat mehr römische Schwerfälligkeit; man könnte glauben, der Künstler habe dabei an einen Flußgott gedacht. Was kann sich in der ganzen Francesco-Reihe in Reife der Form und künstlerischer Überlegenheit mit diesem messen? Zu einem solchen Höhepunkt war also die Generation gelangt, die in Italien herrschte, ehe Giotto hinzutrat und alles verdunkelte, nicht nur Cimabue, nein auch Cavallini, Torriti, Duccio und alle die andern bekannten und unbekannten Meister (Taf. 45, 46).

Der Maler des Judaskusses im zweiten Joch, der, was künstlerische Reife betrifft, nicht viel hinter dem Maler der Isaakszenen zurücksteht, scheint seine Arbeit auch bis in das dritte Joch hinein fortgesetzt zu haben (besonders in der Kreuztragung, möglicherweise auch in der Kreuzigung mit der konservativen Christusgestalt). Im letzten (vierten) Joch hat augenscheinlich der Maler Jakobs und Esaus (im dritten Joch) die besten Teile der Fresken auf den Längswänden eigenhändig ausgeführt und die ganze Arbeit geleitet (es ist nicht ausgeschlossen, daß er schon an der Kreuzigung im vorletzten Joch gegenüber dem Esaufresko gemalt hat). Sogar mehrere von den Aposteln unter der Fensterrose in der Himmelfahrt und dem Pfingstfest stehen trotz ihres geringeren Kunstwertes in irgend einem Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Formen und Typen, jedenfalls innerhalb ein und derselben Stilentwicklung. Und doch ist es zweifellos richtiger, hier eher von einer Kunst, als von einem Künstler zu sprechen. Mehrere Hände haben wohl an den Fresken, oft an demselben Bilde gearbeitet (vergl. die Tafeln).

Wie man weiß, hat Thode in seinem Werk über „Franz von

[1]) Man beachte, daß Rebekka auf dem letzten Fresko viel jünger dargestellt ist als auf dem ersten. Ist diese Verschiedenheit ursprünglich dagewesen? Auf dem ersten Fresko ist das Gesicht sehr zerstört.

Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien" die Meinung vertreten, daß der Meister der Isaakfresken — Giotto sei. Giotto habe die letzten Fresken in den obersten Reihen ausgeführt und die ganze malerische Dekoration in der Oberkirche mit der Franzlegende unter der Galerie abgeschlossen. Noch 1899 schreibt er[1]) in seinem Buche über Giotto: „Der Ruf Cimabues hat sich schnell in Italien verbreitet. Im Jahre 1272 ist er in Rom nachzuweisen und bald darauf muß er seine große Tätigkeit in der Kirche des heiligen Franz zu Assisi begonnen haben. Hierhin wird ihm in den achtziger Jahren Giotto, zunächst als Farbenreiber und Lehrling, gefolgt sein. In Assisi entwickelt der Jüngling sich unter den Augen des großen Meisters und anderer älterer Arbeitsgenossen zum selbständigen Künstler". Thode schreibt 1899 Giotto folgende Fresken zu: beide Doppelbilder von der Geschichte Jakobs und Josefs, die vier neutestamentlichen Bilder im letzten Joch — der 12jährige Christus im Tempel, Jesu Taufe, die Pietà und die Frauen am Grabe mit den herrlichen Engelsgestalten, ferner die Himmelfahrt und das Pfingstfest, die 16 Heiligenfiguren im Eingangsbogen und die Kirchenväter im Gewölbe. Zwischen diesen Fresken ist der Zusammenhang, schreibt Thode, „ein so unlöslicher in geistiger und technischer Beziehung, daß wir mit vollster Bestimmtheit sagen müssen: ein und derselbe Künstler, und zwar ein von Bild zu Bild seiner Eigenart sicherer werdender, hochbegabter Jüngling, hat diese und jene gemalt: Giotto!"

Etwas anderes als eine Hypothese ist diese Meinung jedoch kaum, nicht einmal eine wahrscheinliche Hypothese. Trotzdem scheint sie sich bereits als Schuldogma festgesetzt zu haben. Im Repertorium für Kunstwissenschaft (1904 im 3. Heft, Seite 225) schreibt O. Wulff in seiner Abhandlung „Zur Stilbildung der Trecentomalerei": „Von der Bilderfolge des unteren Streifens werden die Jakobsszenen im zweiten Joch (von der Eingangstür ab gerechnet) seit Thode wohl einstimmig Giotto zugeschrieben."

---

[1]) Auch in der zweiten, verbesserten Auflage seines „Franz von Assisi etc." von 1904 hat der Verfasser seine Auffassung nicht geändert. Ich zitiere immer nach der ersten Ausgabe von 1885.

Daß man dem jungen Giotto (wenigstens teilweise) die Franzlegende, wie man seit Vasaris Zeit getan, zuschreibt, dafür sprechen gewichtige Gründe, obwohl die Frage dauernd offen bleiben muß, so lange nicht einmal Giottos Geburtsjahr sicher datiert ist, 1276 oder 1266, und so lange Giottos Entwicklung und deren Voraussetzungen noch Gegenstand der Untersuchungen der neuesten Kunstforschung sind, mit neuer Beleuchtung durch den glücklichen Fund von Cavallinis Fresken. Jedenfalls läßt die Frage sich nicht durch Gefühlsargumente lösen, wie Thode es getan hat: „Hätte ein andrer sie gemalt, dann wäre dieser andere der Begründer der Renaissancekunst, und von Giotto als dem großen Manne dürfte nicht mehr die Rede sein, denn dieser Zyklus von Darstellungen ist die über das Schicksal der italienischen Kunst entscheidende Tat." Aber daß der junge Giotto, „Cimabues Lehrling", als Erstlingsarbeiten Werke von so reifer und überlegener Kunst gemalt haben soll, wie Jakobs und Esaus Kampf um den Segen, oder die Engel am Grabe, das ist eine historisch wie psychologisch so rätselhafte Tatsache, die durch unumstößliche Aktenstücke bewiesen werden muß, ehe man sie als feststehend ansehen kann.

Wir vergleichen nun die Isaaksbilder und die Engel am Grabe außer mit der Franzlegende auch mit Giottos Altarwerk in der Peterskirche in Rom von 1298 (sein frühestes sicheres Werk[1])) und zwar hinsichtlich ihrer künstlerischen Reife. Der knieende Kardinal, dieses monumentale Porträt des Jacopo Gaetani Stefaneschi, ist ein überlegenes und vollreifes Werk im neuen Stil, ein sprechender Ausdruck von Giottos bahnbrechendem Genie. Die Gewandbehandlung in den übrigen Figuren zeigt diese überlegene Reife nicht. Und interessant ist es zu beobachten, wie die Augen bei Giotto, trotz seines entwickelten Gefühls für Raumwerte, sowohl en face wie im Profil auf der Bildfläche haften bleiben, ohne der plastischen Rundung der Gesichtsform zu folgen. In dieser Beziehung zeigt Jakobs und Rebekkas Maler ein stärker entwickeltes drei-dimensionales Gefühl als Giotto um 1298 (Taf. 20, 58 bis 61).

Eine wirklich moderne Stilanalyse findet eine s o intime

[1]) Vergleiche Seite 62 f. und Nachträge.

Verwandtschaft in den Fresken der Oberkirche zwischen dem Formgefühl der älteren und jüngeren Richtung vor Giotto, eine so klare und folgerichtige Entwicklung von den Arbeiten des unbekannten Meisters in Chor und Querschiff durch die alt- und neutestamentlichen Bilderreihen auf den Langwänden des Hauptschiffes, von Noahs und Abrahams Geschichte, weiter über den Judaskuß, die Jakobsszenen, Kreuzigung, Pietà, die Frauen am Grabe, daß man von einer Entwicklungslinie, einer Schule, mehr oder weniger fortgeschritten, sprechen kann. Diese Beobachtung hat seit Cavalcaselles Stilanalyse den Ausdruck „Cimabues Nachfolger" geschaffen. Man kann auf diese Weise Jakobs und Esaus Maler in der Entwicklung ohne Bruch von der älteren Richtung ableiten. Die Franzlegende und Giottos Kunst dagegen können nur erklärt werden durch Bruch in der Entwicklung und durch neue Einflüsse.

Wenn ein Genie in seinem Werk und in seinem Namen eine Entwicklung wie in einem Brennpunkt vereint, geschieht es leicht, daß sein Name zum Symbol, er selbst zur Personifikation des Neuen wird. Alles wird seinem Namen zugeschrieben, alles neue, aller Fortschritt, alle Entwicklung. Was in Wirklichkeit die Vorbedingung seines bahnbrechenden Wirkens war, wird in sein eigenes Werk hineingezogen. Er selbst steht da ohne Vorgänger, ein Wunder von oben. So ist es auch Giotto ergangen seit Ghibertis und Vasaris Zeit, der Kunstgeschichte erster, zarter Kindheit. In Giotto sieht man das neue Licht, vor ihm ist alles dunkel. Von Dantes Versen angeregt, wird ein dunkler Umriß Cimabues in Giottos Schatten gezeichnet. Das ist alles, was es vor Giotto gibt. Wo vor ihm das neue sich meldet, wie in Cavallinis Mosaiken, oder in der Legende von S. Maria Maggiores Wunder in den Mosaiken auf der Fassade der alten Basilika (sehr wahrscheinlich auch ein Werk vor Giotto), da sieht der Florentinische Künstlerbiograph eine Nachwirkung Giottos. Und Vasaris Vorurteil hat Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag unter immer neuen Formen die Forschung selbst der besten Gelehrten in Bann gehalten.

Erst jetzt scheinen wir auch hier vor einem Wendepunkt zu stehen. Hermanins Fund der Fresken in S. Cecilia in Trastevere

aus der Zeit um 1293 zeigt, daß Cavallini von Giottos Einfluß frei ist, als selbständiger Meister[1]) schon längst fertig und reif in seiner Kunst (während Giotto noch 1298 nach seinen Formen sucht) und mit einer so sicheren und entwickelten Freskotechnik, die alles übertrifft, was wir in der Oberkirche von Assisi kennen, nicht zuletzt die Franzlegende. Auch im Gefühl für plastische Körperform, das Berenson „tactile values" nennt, steht der reife Meister dem jüngeren Florentiner nicht nach, der bald alle älteren in Schatten stellen sollte — Cavallini wie Cimabue.

Ebenso scheint sich jetzt Rusutis doppelte Mosaikreihe auf der Fassade von S. Maria Maggiore, die obere (Christus zwischen Heiligen), auf der man den Namen des Künstlers an der Unterkante der Mandorla lesen kann, und die untere Reihe (S. Maria della neve) als vorgiottesk zu erweisen. Um die beiden Reihen von einander zu scheiden, hat man keine andere Autorität als Vasari. Dieser meint, Gaddo Gaddi habe, als er 1308 nach Rom gekommen war, geholfen, die Legende abzuschließen, und glaubt in den unteren Reihen eine fortgeschrittenere Kunst zu finden. Gaddo Gaddi, schreibt er: „migliorò alquanto la maniera, e si partì per un poco da quella greca che non aveva in sè punto di buono".

O. Wulff, der sich jetzt — wenigstens im Prinzip — unserer Methode angeschlossen hat, die der Entwicklungslinie nachgeht, bevor sie wagt, individuelle Künstlernamen an einen bestimmten Platz in der Entwicklungsreihe zu stellen, hat schon in seiner oben erwähnten Abhandlung: „Zur Stilbildung der Trecentomalerei" Rusuti beide Reihen zugesprochen. Ich selber bewege mich seit 1899 in einem ähnlichen Gedankengang. Ich bin geneigt, die Legende der Maria della neve als vorgiottesk anzusehen, und es ist begründete Aussicht vorhanden, daß die Forschung Wulff recht geben wird.[2])

---

[1]) In Nozze Hermanin Hausmann 1904 S. 59 ff. macht Giovannni Ferri auf ein Aktenstück im Archiv von S. Maria Maggiore von 1273 aufmerksam, wo ein „Petrus dictus Cavallinus de Cerronibus" bei einem Verkauf in Rom erwähnt wird, und hält diesen für den großen Maler Cavallini.

[2]) In einem Excurs im Anhange wird die Frage näher behandelt werden.

Noch sicherer werden sich die Jakobsszenen in der Oberkirche von Assisi mit den letzten alt- und neutestamentlichen Fresken auf den Langwänden von Giottos Lebenswerk loslösen (von Thodes Schule als das Probestück seiner ersten Jugend betrachtet). Denn das bis jetzt geltende Schuldogma hat nicht einmal Vasaris Autorität als Stütze wie bei Gaddo Gaddi für S. Maria della neve. Vasari führt diese Fresken auf Cimabue zurück, also auf eine ältere Generation und eine frühere Entwicklung. Jakobs und Rebekkas Maler ist nicht Giotto, aber er ist Giottos Voraussetzung, ebenso wie in verschiedener Form und auf verschiedene Weise „der große Unbekannte", wie Duccio, wie Niccolò und Giovanni Pisano, wie Cavallini, Rusuti und Torriti. Trotz seiner revolutionären Art, trotz aller Neubildungen, baut Giotto doch auf der grundlegenden Tat der älteren Generation auf. Giotto ist nicht voraussetzungslos. Die große Kunst der älteren Generation in Toscana wie in Rom ist seine Voraussetzung; sie bedeutet den ersten Aufschwung.

Es scheint angebracht, noch heute daran zu erinnern, was Rumohr 1827 aus Veranlassung „einer gewissen Abgötterey des Talentes und der Verdienste des Giotto" schrieb; er schließt seine Analyse von Giottos Lebenswerk folgendermaßen: „Nach dem Laufe menschlicher Ereignisse steht zu hoffen, daß man sich nunmehr im Übermaße erschöpft habe und allgemach dem Wahren wieder zuwenden werde." Diejenigen, die dem Giotto die Isaakfresken, die Himmelfahrt, das Pfingstfest usw. zuschreiben, haben keine anderen Unterlagen, als die Stilanalyse. Will man aber nur auf Stilanalyse bauen, dann muß die Stilkritik ernst genommen, und diese Fresken müssen mit Giottos erstem sicheren Werk, seinem Römeraltar von 1298 verglichen werden.[1]) Und wo finden sich dort Stilübereinstimmungen? — —

Nicht nur im Figurenstil und in der bildlichen Darstellung haben wir im Langschiff eine Entwicklung vom ersten Joch zunächst dem Altarraum bis zum letzten Joch am Eingang, von dem dekorativen Ornamentalsystem und den architektonischen Teilen der Fresken gilt dasselbe. Was uns sofort auffällt, ist eine reichere

[1]) Weiteres über Giottos Altarwerk siehe Seite 62 und Nachträge.

Entwicklung der gemalten Mosaikdekorationen an den Schildbogen und den Rippen des Kreuzgewölbes. Gleichzeitig müssen wir die eigentümlichen, rundbogigen Konsolenfriese (Prospettiva) um die Schildbogen und die Rippen im zweiten Joch beachten, die wir auch im Eingangsjoch in einer etwas reicheren Entwicklung finden. Aber weder das eine noch das andere bringt etwas wirklich neues oder bezeichnet einen Bruch im Verhältnis zu dem Ornamentalsystem des unbekannten Meisters im Chor und Querschiff. Die Prospettiva mit imitierter Mosaikintarsie hat er als oberen Abschluß seiner unteren Freskenreihen verwendet. Es ist dasselbe System, das wir über (und unter) der Franzlegende finden, und das Torriti als Abschluß der unteren Mosaiken in der Apsis des Laterans und Rusuti über Maria della neve benutzt hat. Auch in vielen anderen Teilen zeigen Chor und Querschiff der Oberkirche Mosaikeinlage: in der Scheinarchitektur über der Arkadenreihe der Galerie, am Grab der Madonna usw. Seine Nachfolger im Langschiff haben also nichts wesentlich neues hinzugefügt. Aber wir bemerken eine Steigerung in cosmatischer Richtung, die immer stärker auf Rom hinweist (vgl. die Tafeln).

Eine ähnliche Entwicklung zeigen die architektonischen Elemente auf den Bildern. Wir haben schon bemerkt, daß Marias Thron auf der Anbetung der Könige im zweiten Joch noch die eigentümliche Form des unbekannten Meisters hat, und daß Noahs Stuhl im Vergleich mit dieser Form einen konservativeren Charakter trägt. Denselben Stil wie Noahs Stuhl hat sowohl Marias Thron im Verkündigungsbilde, als auch der Schemel des Erlösers auf der Hochzeit zu Kana im ersten Joch. So weit wir überhaupt noch imstande sind, die Architektur auf den stark verdorbenen Fresken in den beiden ersten Jochen zu beurteilen, finden wir auch in dieser keine wesentlichen Neubildungen (vgl. Taf. 36 u. 52).

Das eigentümlichste architektonische Motiv im dritten Joch ist Isaaks Bett. Augenscheinlich immer noch als Holzwerk gedacht, steht hier der Stil offenbar in einer gewissen Verwandtschaft zum Bett der hl. Anna auf Cavallinis Mosaik in S. Maria in Trastevere, das überhaupt viel verwandte Züge mit der klaren und ruhigen Kompositionsart der Jakobsszene zeigt (Taf. 40). Der Baldachin über

Isaaks Bett (als Zimmer gedacht) hat cosmatische Mosaikeinlage, die verhältnismäßig wenig hervortritt und keine eigentliche Weiterentwicklung der cosmatischen Arbeiten in Chor und Querschiff bedeutet. Als architektonisches Element zeigt er, als entschiedenen Schritt vorwärts, ein bewußtes, sicheres Raumgefühl.

Die Schildbogen dieser ersten drei Joche mit den Heiligenmedaillons zwischen Ornamenten schließen sich ganz dem unbekannten Meister an, sie geben nichts neues und haben alle wesentlich einen Figurenstil und einen Ornamentalstil, selbst die Form des Blattwerks folgt ganz dem früheren (romanischen) Stile (Taf. 32).

Im vierten Joch, dem Eingangsjoche, entwickeln sich die architektonischen Motive der Fresken reicher und eigentümlicher in ausgeprägt cosmatischer Richtung, doch auf den beiden Langwänden immer noch ohne den gotischen Spitzbogen. Die besten Beispiele sind die Tribuna hinter dem zwölfjährigen Jesus im Tempel, mit den Säulen, Kapitälen und Architraven ein merkwürdiges Stück Protorenaissance (wahrscheinlich ein Werk vom Meister der Jakobsszenen), ferner der Thron und der Palast auf dem Fresko, das die zwölf Brüder vor Josef in Egypten darstellt. Dieser Palast hat einen großen Reichtum an Portalen und vorspringenden Balkonen, alle in Marmor und mit Mosaikeinlage. Hier wie in Josefs Brunnen mit dem „Rosone“ sind Züge, die an gewisse Eigentümlichkeiten in Cavallinis Darstellung der Verkündigung (Mosaik von S. Maria in Trastevere) erinnern, man kann sich seine Ädicula hinter Marias Thron sehr wohl als Grundlage einer weiteren Entwicklung zu den Assisifresken hin denken. Doch glauben wir nicht etwa, Cavallini selbst an dieser Stelle der Bilderreihe der Oberkirche finden zu können, die Fresken in S. Cecilia in Trastevere geben keinen Anhalt für eine solche Vermutung. Aber das Motiv scheint das Milieu anzudeuten, in dem wir den Ausgangspunkt für den neuen Stil zu suchen haben (Taf. 51, 52, 40).

Auf den Fresken der Langwände hat die Architektur also weder die gotischen Spitzbogen noch die gotischen Krabben und Fialen. Diese setzen zuerst auf der Eingangswand und den Fresken des Gewölbes ein, als ein ganz neues dekoratives Element. Auch das ornamentale Blattwerk bildet sich zu einer mageren,

zarten, plastisch entwickelteren Form um und unterscheidet sich deutlich von dem reicheren, mehr malerischen Stil, den wir ohne wesentliche Änderung nur mit leisen Modifikationen von dem ornamentalem Blattwerk des unbekannten Meisters in Chor und Querschiff an durch die Ornamentik seiner Nachfolger bis zum Eingangsjoch verfolgen können. Dieses Blattwerk in allen drei Schildbogen um die Fenster im letzten Joch gibt eine neue Einfassung um die Heiligenmedaillons in neuer Gliederung (Taf. 33, 53 f). Wir finden es noch strenger behandelt auf der Architektur des Pfingstfestes, die als eine Art Übersetzung der neuen architektonischen Motive der letzten Fresken der Langwände ins Gotische anzusehen ist. In seinem plastischen Charakter und der mehr zusammengesetzten Gliederung steht das neue Blattwerk (ein Vorbote des giottesken Stiles) in naher Verwandtschaft zu den Ornamenten um das Fresko in der Apsis von S. Giorgio in Velabro in Rom. Hermanin und andere haben aus guten Gründen dieses Werk Cavallini zugeschrieben und es auf die Zeit unmittelbar nach 1295 datiert, als eine Bestellung des Kardinals Jacopo Gaetani Stefaneschi, der dem Giotto etwa 1298 die Navicella und das große Altarwerk für die Peterskirche (ein Werk in durchgeführter Gotik) in Auftrag gab.

So mehren sich die Züge, die auf einen Zusammenhang zwischen Assisi und Rom hinweisen. Wir haben schon der Borten auf den Fresken des Deckengewölbes im zweiten und vierten Joch gedacht, die eine ähnliche Entwicklung zeigten wie die Borte um die vier Evangelisten im Kreuzgewölbe zwischen Chor und Querschiff, nur in ausgeprägterem Mosaikstil. Die Borte im Gewölbe des Langschiffs mit geflügelten Tieren, aus Blumenkelchen steigend, hat wieder die größte Verwandtschaft mit einer der Mosaikborten Torritis in der Apsis von S. Maria Maggiore. Die Borte mit den drei Blättern in abwechselnd aufrechter und hängender Stellung, die sich unter den alt- und neutestamentlichen Fresken hinzieht, ist ein Zwillingsbruder von Torritis Borte im zweiten Fenster links in derselben Apsis. Der Kranz von geflochtenem Mosaikwerk um Gott-Vater im Bilde der Schöpfung (im ersten Joch des Langschiffes) und um die vier Medaillons im zweiten Gewölbe hat sein Seitenstück in Cavallinis Stifter-Mosaik

in S. Maria in Trastevere und in Torritis Darstellung von Marias Tod in der Mandorla[1]) um die Erlösergestalt (Taf. 38, 33, 56).

Im letzten Joch begegnen wir der gewundenen cosmatischen Säule als Hauptglied in den Heiligennischen des großen Eingangsbogens, demselben Säulentypus, der die Fresken der Franzlegende teilt (Taf. 57). Diesem Typus, der sich bereits gemeinsam mit dem Prospettiva-Gesims in dem Dekorationssystem des Magister Conxolus in der Klosterkirche[2]) von Subiaco gezeigt hat, begegnen wir, möglicherweise ein oder zwei Jahrzehnte später, in Cavallinis Dekoration von S. Cecilia in Trastevere (wohl um 1293 ausgeführt, als Arnulphus sein gotisches Tabernakel in derselben Kirche signierte).

Schon an dieser Stelle müssen wir auf ein eigentümliches kunsthistorisches Verhältnis hinweisen. Alle diese römischen Werke Cavallinis, Torritis, Rusutis, fallen in das letzte Jahrzehnt des Dugento, zum Teil sogar verhältnismäßig spät.

Kürzlich (zuerst von Arduino Colasanti, Tribuna, 12. Juli 1904) ist die Aufmerksamkeit auf einige interessante Freskenreste über dem Renaissance-Soffitto von S. Maria Maggiore gelenkt worden, die sowohl in ihrem Dekorationssystem, mit dem Prospettiva-Gesims, als auch in ihrem Figurenstil starke Berührungspunkte mit der Kunst der Oberkirche, besonders in der letzten Phase unter dem Kreuzgewölbe des Eingangsjochs haben (Taf. 69). Alle Stilmerkmale deuten darauf hin, daß auch diese neuentdeckten Fresken demselben Jahrzehnt angehören, zusammen mit Torritis und Rusutis Arbeiten in S. Maria Maggiore ein Teil der großen Restaurationsarbeit, die Nikolaus IV. vornehmen ließ, und die erst in den Jahren nach seinem Tode (1292) abgeschlossen wurden. Der unbekannte Meister dieser Fresken zeigt in seinem stark plastischen Figurenstil Verwandtschaft mit Cavallini, hat aber ein entschiedenes Sondergepräge.[3])

---

[1]) Dieser Kranz kommt übrigens auch in der byzantinischen Kunst vor, z. B. in den Mosaiken im Kloster Daphne vor Athen.

[2]) Vgl. Federico Hermanin: Le pitture dei Monasteri Sublacensi. Estratto dal volume: I Monasteri di Subiaco . . . Roma 1904.

[3]) Vergl. Toescas Studie in L'Arte 1904 Seite 312 ff.

Das wertvolle für unsere Stilanalyse ist, daß diese Fresken in noch höherem Grade als die Cavallinis uns neue Möglichkeiten geben, die Entwicklung in dem Figurenstil der Jakobsszenen und der vier Kirchenlehrer im Kreuzgewölbe des Eingangsjochs zu verstehen, die Stelle, wo wir endlich vor dem Bruch, vor der entscheidenden Wendung in der Entwicklung stehen.

Hier unter diesem Kreuzgewölbe stößt altes und neues zusammen. Die letzten Ausläufer der Schule „des großen Unbekannten" (die Engel am Grabe, die Engel bei Christi Taufe) brechen ab, und es beginnt die neue Kunst, die die Gotik in ihr dekoratives System anfnimmt und in ihrer Formensprache Giottos Jahrhundert verkündet (Madonna mit dem Jesuskind und die Erlösergestalt auf der Himmelfahrt, beide auf der Eingangswand).

Das alte und neue trifft in ein und demselben Joch zusammen. Künstler verschiedener Schulen arbeiten gemeinsam. Wir sehen in den jungen Heiligen in den Borten der Schildbogen und in den Nischen[1]) des großen Eingangsbogens Typen, die von Jacobs und Rebekkas Gestalten abgeleitet zu sein scheinen, ebenso wie die alten Heiligen, die der älteren Richtung näher stehen. Wir sehen im Pfingstfest und in der Himmelfahrt Typen, die verwandt sind mit Cavallinis Aposteln, und wir sehen endlich in den Kirchenlehrern und Franziskanern im Kreuzgewölbe des Eingangsjoches die neue Richtung zusammen mit einem neuen dekorativen System zum Siege gelangen (siehe die Tafeln). In den Fresken der Franzlegende und in einem zweiten Ausläufer in der S. Nikolauskapelle in der Unterkirche können wir die neue Richtung weiterverfolgen.

Aber das, was wir Neubildung und „Bruch" nennen, ist keineswegs zusammenhangslos. Vergleichen wir die beiden Kreuzgewölbe, das Doktorengewölbe im Eingangsjoch (Taf. 55) und das Evangelistengewölbe des großen Vorgängers über dem Hauptaltar (Taf. 29 f.), dann sehen wir Zusammenhang und Bruch, beides

---

[1]) Hier in der Nähe der großen Fensterrose, wo Wind und Regen zerstörend gewirkt haben, muß man besonders vorsichtig in Schlußfolgerungen sein. Vgl. was Cavalcaselle von dem Zustand dieser Heiligenfiguren sagt. Ein älterer Bürger von Assisi hat mir als Augenzeuge mitgeteilt, daß zwei Heiligengestalten in dem großen Eingangsbogen modern sind.

gleich klar. Das Doktorengewölbe ist geradezu abgeleitet vom Evangelistengewölbe, es steht in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zu den früheren Arbeiten des Meisters. Die Einfassung zeigt dieselben romanischen, man könnte fast sagen römischen Züge, nur in ausgeprägtem Mosaikstil. Die Komposition der Doktorfresken ist wesentlich nach demselben Schema aufgebaut, eine direkte Anleihe an die byzantinische Ikonographie. Sogar die vier Inspirationsengel über den Evangelisten finden wir umgeformt in dem geflügelten Christus (?) wieder, der in den vier Scheitelwinkeln des Doktorengewölbes dargestellt ist.

An keiner anderen Stelle sehen wir den Zusammenhang zwischen „Cimabues Nachfolgern" und deren großen Vorgänger klarer als in den Dekorationen des Gewölbes (und der Schildbogen). Selbst Genien und Urnen, den Ausgangspunkt des Rankenwerks um seine Evangelistenfresken, finden wir in den Borten um die Bilderfresken des Langschiffes im zweiten (Taf. 38) und vierten Kreuzgewölbe wieder. Die Urnen haben in diesem letzten Gewölbe eine Form, die an die Hochrenaissance erinnert. Möglicherweise rührt die Einfassung in diesem Gewölbe nicht von dem Maler der Doktorenfresken, sondern von einem älteren Meister her.

Aber gerade innerhalb dieses klaren und selbstverständlichen Zusammenhangs kommt die Neubildung (der Bruch in der Entwicklung) um so deutlicher zum Ausdruck. Der ältere Künstler („Cimabue") hat einen mehr malerischen Stil, der in seiner monumentalen Größe noch Merkmale seiner Herkunft aus dem geschmeidigen Pinsel der byzantinischen Miniaturmaler zeigt. Bei dem neuen Künstler finden wir eine plastische Kraft nnd eine runde Fülle in der Form, die uns zeigt, daß die neue vorwärtsstrebende Bildhauerkunst sein Lehrmeister gewesen ist. Und sollten wir im Zweifel sein, wo d i e s e r neue Stil seine stärkste Treibkraft gefunden hat, so gibt uns die Hintergrundsarchitektur auf den Fresken eine klare Antwort: in der Gotik. Durch die Bildhauerkunst (und Architektur) dringt sie herein, bringt als revolutionäres Element den Fortschritt und prägt die neue malerische Entwicklung (Taf. 53, 55 und 57).

Die beiden stärksten Strömungen[1]) in der italienischen Kunst in der letzten Hälfte des Dugento, die ältere, überlegene byzantinische Kunst und die neue zukunftsstarke Gotik der aufgehenden Kultur der Isle de France, sind einander begegnet und zusammengeschmolzen über einer Grundlage älterer, italienischer Überlieferung; das ist die Genesis von Giottos Jahrhundert.

Die Marmorkunst bei den Cosmaten wie bei den Pisanern hat einmal den Bruch mit dem Byzantinismus und der mittelalterlichen Überlieferung eingeleitet, dann durch die direkte Rückkehr zu den römischen Vorbildern des späteren Altertums den Fortschritt vorbereitet und den Rückweg zur Natur gezeigt. Das ist das eigentlich entscheidende in der Malerei des neuen Jahrhunderts, so entscheidend, daß wir wohl von einem Bruch — einem Einschnitt reden können. Die Gotik trübt auf hundert Jahre das Verhältnis zur Antike. Die Protorenaissance in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts steht in ihrem Geist, im Figurenstil wie im Dekorationssystem, der klassischen Kunst näher als Giotto und seine Schule.

Noch ein andrer Vergleich veranschaulicht die Kluft zwischen altem und neuem. Der unbekannte Meister sprengt durch ein Mittel, das er von der uralten Kunst geerbt hat, das uns später oft in byzantinischen Miniaturen begegnet, seine Umrahmungen. Seine Heiligenglorien überschneiden die Einfassungen des Bildraums, der für seine Figuren zu klein geworden ist (vgl. die Engelreihen über den Querschiffgalerien, in den Schildbogen usw.) In dem großen Eingangsbogen unter dem Doktorengewölbe herrscht ein anderes Prinzip. Alle Heiligen stehen hier frei in ihren Nischen, deren runde Bogen Raum genug für ihre Glorien lassen. In der älteren Kunst scheint es, als wären die Bogen Eingangspforten der Himmlischen, die hereinströmen und das Gotteshaus füllen. Die neue Kunst[2]) leitet den Blick nach außen. Sie ist eine Steigerung

---

[1]) In Wulffs Untersuchung „zur Stilbildung der Trecentomalerei" ist der Gedanke des Zusammenschmelzens beider Strömungen zu einem neuen Kunststil eins seiner Leitmotive. Als ich seine Abhandlung hier in Rom (Nov. 1904) kennen lernte, war mir diese historische Tatsache schon klar zum Bewußtsein gekommen.

[2]) Auch die neue Kunst kennt dieses Motiv (Sprengen des Rahmens), doch tritt es in ihrem weniger monumentalen Dekorationssystem viel mehr zurück.

in der Wirklichkeitsillusion in plastischer Kraft und im Raumgefühl. Zu dem Prospettivagesimse, das die Fresken des Chors und der Querschiffe oben abschließt, hat der Künstler der neuen Zeit in der Franzlegende als neues Glied die perspektivisch verkürzte Kassettendecke, die die Wand zu durchbrechen scheint, eingefügt. Die gewundenen Säulen mit ihrer ausgesprochen plastischen Wirkung bilden, vereint mit der verkürzten Kassetten-Decke, die sie tragen, eine offene Bühne, auf der sich das Leben des heiligen Franz von Szene zu Szene abspielt, lebendig wie das Leben selbst, — so fühlte des Künstlers Mitwelt und allernächste Nachwelt (vgl. Taf. 32).

Schon Giovanni Villani hebt in seiner Florentinischen Geschichte, als er Giottos Tod meldet, zum Preis seines Mitbürgers und „größten Malers seiner Zeit" hervor, daß er es verstand, Leben wiederzugeben, „jede Gestalt und jede Handlung so natürlich wie nur möglich." Und Boccaccio sagt von Giotto in seiner fünften Novelle am sechsten Tage, daß seine Werke „nicht nur der Natur gleichen, nein, die Natur selber zu sein scheinen". Durch ihre Lebendigkeit und ihre unmittelbare Wirklichkeitsillusion mehr als durch irgend etwas anderes hat die neue Kunst die alte in Schatten gestellt und sie in Vergessenheit gebracht.

Sollen wir schon hier, in den Fresken des Eingangsjochs, Giotto selbst suchen? Zum Teil zeigt die Christusgestalt in der Himmelfahrt und noch mehr die Madonna mit dem Jesuskind über dem Eingangsportal gewisse Berührungspunkte mit Giottos Kunst. Aber dieses Verhältnis scheint wenig ins Gewicht zu fallen gegenüber der ebenso sicheren Tatsache, daß wir vergebens irgend eine größere Ähnlichkeit suchen zwischen anderen Typen des Eingangsjoches mit Giottos Typen auf dem frühesten, sicheren Bilde, dem Altarwerk in der Peterskirche in Rom[1]). Welche Ähnlichkeit haben die

---

[1]) Später zugefügte Note: In der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" (München, Dez. 1905, Nr. 287, Seite 482 ff.) spricht Fritz Rintelen „das Altarwerk in der Sakristei von St. Peter in Rom" dem Giotto ab, um es einem späten Nachzügler zu geben, geneigt, das Werk sogar nach 1369 anzusetzen. Die Gründe, die der Verfasser anführt, können mir keinen Zweifel einflößen, weder an der Urkunde aus dem „liber benefactorum" von 1342 (dem Todesjahre des Kardinals Stefaneschi), die uns meldet, daß der Kardinal eine tavola für den Hauptaltar der Peterskirche bei Giotto bestellt hatte, noch an

vier Kirchenväter mit Giottos Typen und Formen? Wo ist die Ähnlichkeit zwischen Giottos Aposteln unter den Spitzbogen des Altarwerkes und den Heiligen in den Nischen des Eingangsbogens, oder zwischen Giottos Engeln auf dem Altarwerk und den Engeln auf der Himmelfahrt, in Typen, in der Haar- und Gewandbehandlung? Eine nüchterne, genaue Stilanalyse führt notwendig zu dem negativen Resultat: Giotto ist nicht der Maler dieser Fresken. Aber wir haben offenbar einen Künstler desselben Kreises, in dem wir Giottos erste, sichere Arbeit finden, einen römischen Künstler, zum Teil verwandt mit Cavallini, zum Teil in noch größerer Verwandtschaft mit dem unbekannten Meister, der die Heiligenmedaillons über dem Renaissance-Soffitto von S. Maria Maggiore gemalt hat. Wir haben in diesen Fresken des Langschiffes der Oberkirche eine Kunst, die uns mit dem römischen Milieu bekannt macht, das mit dazu beigetragen hat, Giottos Kunst zu bilden, also abermals wahrscheinlich eine Voraussetzung seiner Kunst, nicht seine eigene, wie die Thodeschule behauptet, und nicht, wie andere behaupten, eine von ihm beeinflußte Kunst.

Nun aber ist es seit langem anerkannt, daß das Doktorengewölbe in Typen und Formen, sowie in dem ornamentalen und architektonischen System im allerintimsten Verwandtschaftsverhältnis zu den Typen und Formen der Franzlegende steht. Papst Innocenz und Papst Honorius auf ihren Thronstühlen sind geradezu nach dem gleichen Schema gebildet[1]) wie Papst Gregor der Große im Eingangsgewölbe. Ja sogar die Muster der Mäntel des Honorius und Innocenz und die Borten an ihren Ärmeln sind nur Varianten des Gewandmusters des großen Kirchenlehrers (Taf. 56). Demnach sind folgende Schlüsse zu ziehen: der Künstler, der den Plan zu den Heiligennischen des Eingangsbogens mit den gewundenen Säulen ausgedacht und die Ausführung des Doktorengewölbes geleitet hat, in dem wir also — Giotto nicht sehen können, derselbe unbekannte

---

der geltenden Meinung, daß wir dieses Altarwerk des jungen Giotto noch in dem verstümmelten Sakristeibild besitzen. Dieses kennzeichnet sich selbst als ein sehr bedeutsames Bild, in jeder Beziehung für einen derartigen Zweck passend (siehe Nachträge).

[1]) Vgl. Roger Fry, Giotto I, Monthly Review 1900 December, S. 144. Siehe auch M. Gg. Zimmermann, Giotto, S. 286.

Künstler hat offenbar die Ausführung der Franzlegende geleitet, oder wenigstens einen maßgebenden Einfluß auf ihren Stilcharakter ausgeübt. Sein Anteil scheint die architektonische Anlage, die gewundenen Säulen mit der verkürzten Kassettendecke, zu sein. Ist dieses die historische Sachlage, und sollten wir gezwungen sein, dem Meister des Doktorengewölbes und der Heiligennischen, oder wenigstens seiner Kunst, einen hervorragenden Einfluß auf die Franzfresken einzuräumen, dann freilich wird hier für Giottos inspirierenden Einfluß weniger Raum bleiben, als man in der Regel annimmt.

Aber diese Frage liegt außerhalb der Aufgabe, die wir uns gestellt haben. Wir sind an der Grenze unserer Untersuchungen angelangt, an der Schwelle von Giottos Jahrhundert.

Beim Abschluß unserer Stilanalyse haben wir wieder als wichtige Tatsache festzustellen, daß die Neubildung und der „Bruch" unter dem Gewölbe des Eingangsjoches keine Unterbrechung, keinen Stillstand des Werkes bezeichnet. Ununterbrochen und in unmittelbarem Anschluß an die letzten Fresken der oberen Reihe (vielleicht während diese noch in Arbeit waren) ist die Franzlegende in der unteren Reihe fortgesetzt worden. Die ganze malerische Dekoration der Oberkirche ist von dem Augenblick an, wo der unbekannte Meister die Entwicklung im rechten Querschiff unter der Galerie einleitet und seine Fresken malt und seine Nachfolger sein Werk durch das Langschiff von Joch zu Joch bis hinein in die Franzlegende fortsetzen, eine einzige, zusammenhängende Arbeit, das Werk e i n e r Generation, ohne Unterbrechung geschaffen, ein Denkmal der großen Zeit, die „Giottos Jahrhundert" vorbereitet.

Bestimmte Künstlernamen mit voller Gewißheit in die Reihen des Langschiffes einzusetzen, ist zu gewagt. Man hat für die beiden frühesten Joche, dem Querschiffe zunächst, R u s u t i und T o r r i t i genannt und, besonders was Torriti anbetrifft, nicht ohne guten Grund. In diesem Falle würden beide Künstler als Nachfolger des Unbekannten, unter dem Einfluß seiner Kunst stehend, anzusehen sein. Doch kann diese Frage kaum mit Bestimmtheit entschieden werden, da man von beiden Künstlern nur Mosaiken, keine Fresken zum Vergleiche hat. Die Hypothese Cavallini haben

wir früher beleuchtet. An einem so frühen Zeitpunkt der Entwicklungslinie, wie in den beiden ersten Jochen, haben wir ihn nicht nachweisen können. Eher kann man sagen, daß die Verwandtschaft mit seiner Kunst größer wird, je mehr wir uns dem Eingangsjoche nähern. Schon der Meister der Jakobsszenen kommt seiner Richtung näher als der Maler Noahs und Abrahams, doch hat das Fresko in S. Cecilia in Trastevere, das Esau (nicht Jakob) mit seiner Jagdbeute über der Schulter vor Isaaks Lager darstellt, sowohl in der bildlichen Darstellung wie in den architektonischen Teilen neben gewissen Berührungspunkten mehrere sehr abweichende Motive (Taf. 46). Die Übereinstimmung mit Cavallinis Stil in gewissen Aposteltypen und in den Engelsgestalten der Pfingstfest und Himmelfahrtfresken ist gewiß nur als Schulzusammenhang aufzufassen. Wir haben offenbar hier in diesen letzten Fresken einen viel schwächeren Künstler als Cavallini.

Man hat ferner Gaddo Gaddi als Mitarbeiter der späteren Fresken des Langschiffes genannt, doch ist dies nichts weiter als eine fantastische Hypothese, da wir bis jetzt keine einzige, sicher und unzweifelhaft von ihm herrührende Arbeit besitzen. Ähnliches gilt von dem römischen Marmorkünstler Johannes Cosmati, dem man das Doktorengewölbe sowie größere Teile des Eingangsjoches (eben die Kunst, die den Bruch und die Neuentwicklung bezeichnet) zugeschrieben hat. Von diesem Meister kennen wir aus der Zeit Bonifacius VIII. zwei signierte Marmorgrabmäler mit eingelegten Votivbildern in Mosaikarbeit, das eine für Durante, den Bischof von Mende, in S. Maria sopra Minerva, das andere für Gonsalvo, den Bischof von Albano, in S. Maria Maggiore. Beide Mosaiken (die vielleicht von Johannes Cosmas Sohn, ebensogut aber von einem anderen, einem Mitarbeiter, einem Maler stammen können) gehören einer konservativeren Richtung an. Das Mosaikbild in S. Maria Maggiore, das unmittelbar nach dem Jahre 1298 ausgeführt ist, hat in seinem Figurenstil starke Berührungspunkte mit Torritis alten Männern, und das Ornament auf dem Innenbogen des Baldachins hat genau dasselbe Muster, wie Torritis erster Fensterbogen links in der Apsis. Die Vermutung liegt nahe, daß Torriti den Karton ausgeführt hat. Endlich existiert ein drittes

Grabmal, offenbar aus der Werkstatt desselben Marmorkünstlers, das jedoch keinen Künstlernamen trägt, das Grabmal des Matthias von Aquasparta in Araceli, unmittelbar nach seinem Tode (1302) ausgeführt (Taf. 62). Das Votivbild in diesem Grabmal ist mit Ausnahme des obersten Segments[1]), wo Christus als Brustbild in einem Medaillon dargestellt ist, nicht Mosaikarbeit, sondern Fresko. Nicht nur in der Technik weicht dieses Fresko (das „selbstverständlich" auch Giotto zugeschrieben worden ist) von den zwei Mosaiken ab, auch der Stil ist ein anderer, gehört einer fortgeschritteneren Entwicklung an und steht augenscheinlich Cavallini näher als Torriti. Allein dieses Fresko hat deutlichere Berührungspunkte mit dem späteren Stil der Oberkirche. Aber wir haben durchaus keinen Beweis dafür, daß es Johannes Cosmatis Werk ist, auch gibt es uns keine Grundlage für eine so weitgehende Hypothese: daß gerade der Maler dieses Fresko die Neubildung in Assisi eingeleitet haben soll. Andererseits aber dient dieses Fresko dazu, den Zusammenhang zwischen Assisi und Rom klarer hervorzuheben und die Auffassung zu bestärken, daß Rom mit seiner entwickelten cosmatischen Marmorkunst der eigentliche Ausgangspunkt der malerischen Neubildung in Assisi ist. Unsere Versuche, sichere Künstlernamen zu finden, haben zunächst also nur zu einem negativen oder wenigstens sehr hypothetischen Resultat geführt.

Wir haben schon die Fresken des unbekannten Malers über dem Renaissance-Soffitto von S. Maria Maggiore erwähnt, die durch ihre plastische Wirkung neues Licht auf die Stilentwicklung der Jakobsszenen und besonders des Doktorengewölbes werfen. Die Übereinstimmungen sind jedoch nicht so groß, daß wir ihm irgend eine der Fresken des Langschiffes zuschreiben könnten. Verhältnismäßig wichtiger für uns ist eine andere Frage: Ob nämlich der Maler der Jakob- und Esau-Bilder, der offenbar vielen der späteren Fresken, selbst den von geringeren Künstlern ausgeführten, seinen Stempel aufgedrückt hat, etwa auch der Maler des Doktorengewölbes ist. Diese Frage muß trotz der vielen Berührungspunkte

---

[1]) Meinem Gefühl nach bestätigt gerade die Raumeinteilung, daß dieses Segment der ursprünglichen Komposition angehört und nicht, wie Clauße behauptet, nur eine spätere Hinzufügung ist. Siehe sein Werk: Les Marbriers Romains, S. 395.

in Typen und Formen des Figurenstils mit einem entschiedenen Nein beantwortet werden, nicht weil die Doktorenfresken weniger geistvoll sind, sondern weil aus ihrem gesteigerten Wirklichkeitssinne ein ganz anderer Geist redet.[1]) Auch das architektonische System ist ein wesentlich anderes. Erst im Doktorenjoch und im Pfingstfest treten als ein neues dekoratives Motiv die gotischen Spitzbogen, Krabben und Fialen usw. auf. Diese plötzliche Neubildung, die wenig mit der übrigen malerischen Dekoration der Kirche harmoniert, ist am besten durch das Einsetzen eines neuen Künstlers zu erklären. Die Entwicklung dieser großen gärenden Zeit im letzten Jahrzehnt des Dugento geht ohne Zweifel in einem sehr raschen Tempo vor sich, und es läßt sich sehr wohl denken, daß selbst ein gereifter Künstler von der neuen Art, von dem revolutionären Gedanken der mit Macht hereinbrechenden Gotik, mit fortgerissen wird. Andererseits scheint jedoch Rebekkas, Jakobs und Isaaks Maler (derselbe Meister, der wohl auch die Engel am Grabe gemalt hat) so tief in der älteren Kunst zu wurzeln, daß ein so plötzlicher und radikaler Stilwechsel mitten in der Arbeit wenig wahrscheinlich erscheint. In jedem Falle steht eins fest: Unter dem Kreuzgewölbe des Eingangsjoches ist der Bruch vollzogen. Hier stehen wir vor der neuen Zeit.

Wir haben jetzt unsere Stilanalyse abgeschlossen und können zu dem Endziel unserer Untersuchungen, dem großen Unbekannten näher zu kommen, übergehen. Indessen würde es von Interesse sein, vorher den Zeitpunkt der Fresken des Doktorengewölbes und der Franzlegende näher zu bestimmen. Wir haben die Unsicherheit der Datierung hervorgehoben, die sich auf einen Zeitraum von 10 Jahren erstreckt, von der ersten Hälfte der 90er Jahre im Dugento bis zum ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts.[2]) Könnte es der Forschung gelingen, das Einbrechen der Gotik in die italienische Malerei mit größerer Sicherheit zu datieren, dann hätten wir ein wesentliches Mittel zur Datierung der Fresken gewonnen.

Schon die Jahreszahlen, die wir bei den von uns nach und nach festgestellten Übereinstimmungen zwischen der malerischen

[1]) Möglicherweise haben spätere Retouchen die plastische Wirkung erhöht.

[2]) Vergl. S. 131.

Dekoration in Assisi und der Entwicklung in Rom gefunden haben, deuten auf die spätere Zeitgrenze als die wahrscheinlichere.

Das gotische System bricht in die italienischen Malerei ein mit der irrationellen Übermacht und Plötzlichkeit einer Mode und verbreitet sich mit derselben Schnelligkeit. Wir sind kaum ein oder zwei Jahrzehnte im neuen Jahrhundert, und schon hat die Gotik die Herrschaft.

Wir haben auch gesehen, daß Rom zweifellos der Ausgangspunkt des gotischen Systems in Assisis Malerei ist. Aber in Roms eigener Malerkunst in der Übergangszeit kennen wir einschließlich Giottos Altarwerk in der Peterskirche von 1298 nicht mehr als zwei, drei oder höchstens vier Proben des gotischen Systems, die auf uns überkommen sind.

Einzelne zerstreute Vorläufer des gotischen Dekorationssystems treffen wir in der italienischen Malerkunst verhältnismäßig früh an. Wir haben solche in Assisis Oberkirche selbst bemerkt, in den ältesten Glasmalereien im linken Querschiff, nach Tikkanens Andeutung jedenfalls französischer Import[1]), und in der abgebrochenen malerischen Dekoration über der Galerie im rechten Querschiff. Wir sehen gotische Spitzbogen schon in der Hintergrunds-Architektur des Petersbildes in der Galerie von Siena auftauchen, wie auch in den Füllungen von Marias Thron in Duccios Altarbild in der Rucellai-Kapelle in Florenz (etwa um 1285).

Nicht viel kühner sind andre Anläufe zur Gotik, die wir in der Übergangszeit vom Dugento zum Trecento in der Florentinischen Malerkunst antreffen. Einen dieser Anläufe finden wir in einem interessanten Monument, das eine viel größere Beachtung verdient, als ihm bisher geschenkt worden ist, nämlich in den Mosaiken in der Kuppel des Battistero, die nach Karl Freys Archivstudien schon zu Anfang der 80er Jahre des Dugento mit großem Eifer hergestellt wurden. In einem der untersten Gürtel, mitten hinein in eine Kunst mit starken byzantinischen Traditionen in Übergangs- und Entwicklungsformen, wo auch gewundene Cosmatensäulen auftreten,

---

[1]) Vgl. seine Genesismosaiken von S. Marco in Venedig S. 24. Später, Seite 87 ff. komme ich auf diesen französischen Import zurück.

schleicht sich plötzlich im Baldachin über Herodes' Thronstuhl im Kindermord von Bethlehem ein gotischer Spitzgiebel mit Krabben ein.

Auch hier in diesem Punkte begegnen wir selbstverständlich wieder der allgemein herrschenden Meinung von Giottos Einfluß. Es scheint für die Kunstforschung noch immer als eine unstreitig bewiesene Tatsache festzustehen, daß die letzten Arbeiten in der Kuppel des Battistero, unter ihnen die unheimlich ergreifende Darstellung der Hölle, die Kreuzigung, die Frauen am Grabe usw., unter Giottos Einwirkung stehen. Auch dieses Dogma verlangt eine nähere Prüfung.[1]) Auch die untersten Gürtel der Kuppelmosaiken, die zum Teil besser erhalten zu sein scheinen, als man in der Regel annimmt, scheinen in Geist und Formensprache noch vorgiottesk zu sein, ein Ausdruck des großen Aufschwunges, der die Voraussetzung für Giottos neuschöpferische Tätigkeit bildete. Kein Beweis, der für die geltende Meinung geführt worden ist, wirkt überzeugend, nicht einmal die Befestigung der Füße des gekreuzigten Heilandes mit einem Nagel. Sowohl Niccolò Pisano in seiner Kreuzigung im Battisterio in Pisa, wie auch die Malerei in dem alten Doppelbilde (Nr. 101) in der Academie von Florenz kennt diesen Zug. Selbst der Beweis ist nicht überzeugend, den Cavalcaselle aus den zuletzt ausgeführten Mosaiken im Laufgang unter dem Kuppelgewölbe hervorsucht. Hier finden wir allerdings hier und dort eine Heiligengestalt von giotteskem Charakter, aber nur ganz vereinzelt und mitten in einem Figurenstil von vorherrschend älteren Typen, so daß sie sich gerade dadurch als ein fremdes, zufällig in das ältere System eingefügtes Element erweisen. Dasselbe gilt vom Ornamentalstil. Mitten in einem romanischen System mit Blattwerk und Genien, nahe verwandt mit der Protorenaissance in der Oberkirche zu Assisi, taucht hier und dort eine unentwickelte gotische Form auf.

Ein gotischer Spitzgiebel von einem ebenso bescheidenen Dasein zeigt sich zwischen Rundbogen und romanischen Formen in dem Altarbild der S. Cecilia (Uffizien, Florenz) in der unteren

---

[1]) Meine vorläufigen Untersuchungen sprechen dagegen.

Legendenreihe rechts von der Hauptgestalt. Schon Vasari faßte dieses Bild als Cimabues Werk auf, also modern ausgedrückt als eine vorgiotteske Arbeit. Man ist schon längst auf die starken Berührungspunkte zwischen diesem Altarbild und den letzten Szenen der Franzlegende in Assisis Oberkirche aufmerksam geworden. Sollte auch dieses Bild vielleicht, zusammen mit ähnlichen Werken aus der Übergangszeit, von Giottos Einfluß[1]) losgelöst werden können und Vasari hier relativ Recht behalten?

Auch S. Croce in Florenz, begonnen 1294, hat einzelne Spitzbogen in ihrer ältesten malerischen Dekoration der St. Michaelskapelle, die seit 1899 ganz aufgedeckt ist: in den gemalten Heiligennischen auf beiden Seiten des Fensters wie in den Glasmalereien. Thode hat bekanntlich auch diese Fresken „Cimabue" zuerkannt. Aber sowohl der Figurenstil wie das Dekorationsystem weichen zu sehr von den Formen und Typen des unbekannten Meisters ab, um als sein Werk gelten zu können. Auch diese Fresken und Glasmalereien gehören der Übergangszeit (ungefähr um 1300) zwischen „Cimabue" und Giotto an.[2])

Nach der dünnen Ernte an solchen gotischen Formen, die wir in Giottos Stadt aus der Zeit seiner Entwicklung gemacht haben (selbst wenn andere die Liste durch die eine oder andere verborgene Probe vermehren könnten), zu urteilen, scheint Florenz kaum der Ausgangspunkt der gotischen Formensprache Giottos gewesen zu sein. Nicht Florenz, sondern Rom, wo wir seine früheste, sicher

---

[1]) Später hinzugefügte Note. Diese Frage hat jetzt eine Antwort in Wilhelm Suidas Abhandlung im Jahrbuch der kgl. Preußischen Kunstsammlungen für 1905, S. 89 ff. erhalten. Durch eine Reihe Bilder in und um Florenz, die er dem „Cecilia-Meister" zuschreibt, scheint es ihm geglückt zu sein, diesen Künstler als eine eigentümliche Individualität abzusondern. Er zeigt sich in seiner fortgeschrittenen Entwicklung allerdings nicht unabhängig von Giottos Einfluß. Aber wie sich das Verhältnis meiner Auffassung nach zu gestalten scheint, bezeichnet seine Kunst, in wesentlichen Punkten, doch eine frühere Phase als Giottos Kunst und ist besonders der römischen Protorenaissance verwandt. Sollte er nicht etwa ein älterer Zeitgenosse Giottos sein, der erst verhältnismäßig spät unter seinen Einfluß geriet? Wenn diese Hypothese einer fortgeschritteneren Forschung standhalten sollte, dann würde die Kunst des Cecilia-Meisters auch auf die Entwicklung vor Giotto und also auch auf Giottos Vorbedingungen Licht werfen.

[2]) Nach Mitteilung der „Kunstchronik" 1905 Nr. 23, 28. April, hat Dr. Wulff in einem Vortrag im Kunsthistorischen Institut in Florenz diese Fresken in die Zeit zwischen 1310 und 1320 als Nachzügler der „maniera greca" gesetzt.

dokumentierte Arbeit, das Altarwerk von 1298, in reicher und vollständig durchgeführter gotischer Architektur vor uns haben. Dieses Altarwerk hat nicht mehr seine ursprüngliche, stattliche Gestalt, unter einer Krone von vergoldeten Spitzgiebeln mit Fialen, Krabben und Kreuzblumen, aber Giotto ermöglicht es uns, das ganze in unserer Vorstellung wieder aufzubauen. Auf dem Bilde sehen wir, wie in einem Spiegelbilde, den ganzen Altar in seiner glänzenden, goldenen Pracht in den Händen des Kardinals Stefaneschi hoch emporgehoben als Gabe an den Apostelfürsten, und auf diesem kleinen Altar ist das Altarwerk noch einmal abgebildet. Durch solche Spielereien, die so charakteristisch für seine Kunst sind, hat Giotto seine Mitwelt entzückt (siehe Taf. 59).

Wir kennen jetzt nach dem Fund der Fresken Cavallinis in S. Cecilia in der römischen Malerei ein architektonisches Dekorationssystem von vollkommen entwickelter Gotik, unzweifelhaft älter als Giottos Altarwerk. Auf Anregung von Hermanins Abhandlung habe ich die malerische Dekoration, die noch in spärlichen Resten über dem Renaissance-Soffitto übrig geblieben ist, studiert, und sehe mich jetzt imstande, eine etwas vollständigere Darstellung des Systems zu geben. Wie Hermanin nachgewiesen hat, waren die Wandflächen, der beiden Langwände über den Säulenbogen des Hauptschiffes von der Fassade bis zum Apsismosaik mit einer Reihe alt- und neutestamentlicher Fresken geschmückt, die alttestamentlichen rechts, die neutestamentlichen links. Diese Bilder waren getrennt durch gewundene Cosmatensäulen von demselben Typus wie die Säulen in Assisi zwischen den Fresken der Franzlegende. Nur eine Säule ist zum Teil erhalten, sie steht bei den zwei einzigen alttestamentlichen Fresken, die noch vorhanden sind: Jakobs Traum und Esau vor Isaak (Taf. 46 f.). Unmittelbar nach diesen beiden zusammenhängenden Bildern hat offenbar die nächste Säule ihren Platz gehabt. Diese Säulen müssen ein Gesims getragen haben, möglicherweise in Prospettiva, wie über der Franzlegende in Assisi. Als abschließende Krönung der ganzen Dekoration folgten dann die gotischen Nischen mit stehenden Heiligen, von denen Hermanin spricht. Der ziemlich große Zwischenraum zwischen jeder Nische ist oben mit gotischen Vierpässen ausgefüllt. Ein Fund an

der ersten Nische der rechten Längswand zeigte mir, wie die Mauerflächen unter den Vierpässen ausgefüllt waren. Bei der ersten Nische ist der Ansatz eines kleinen Spitzbogens übrig geblieben, und so ist anzunehmen, daß kleinere gotische Nischen mit Heiligen-Brustbildern die Zwischenräume zwischen den stehenden Heiligen ausgefüllt haben, wahrscheinlich zwei oder höchstens drei kleine Nischen zwischen jeder Hauptnische. Eine genaue Messung der Abstände wird die Anzahl bestätigen können.

Unter den spärlichen Überbleibseln der stehenden Gestalten erblickt man unter dem fünften Deckenbalken einen Christus mit Kreuzglorie. Diese Gestalt hat im Faltenwurf wie im Typus Cavallinis strenge und edle Haltung, das Antlitz des Erlösers sogar sicherere und klarere Verhältnisse als Christus im Fresko des jüngsten Gerichts über dem Hauptportal. Da die malerische Dekoration einer Kirche in der Regel und am naturgemäßesten vom Gewölbe aus angefangen wird, kann man fast mit Sicherheit annehmen, daß dieses gotische System schon von Cavallini ausgeführt war, als Arnulphus sein gotisches Tabernakel über dem Hauptaltar der Kirche 1293 signierte. Es ist eine sinnreiche Hypothese, wenn Hermanin meint, daß der gotische Architekt dieses Dekorationssystem für den Maler entworfen hat. Was aber Cavallini hier in diesen Heiligennischen an gotischen Elementen zeigt, scheint in seine Bildkunst noch nicht eingedrungen zu sein, denn was in seinen Bildfresken in S. Cecilia von architektonischen Formen übrig geblieben ist, zeigt ein durchaus konservativ-romanisches Gepräge. Schon durch diese Tatsache scheinen sich die gotischen Formen als ein wesentlich neuer Versuch in der monumentalen Malerei zu verraten.[1])

[1]) Die ursprüngliche Deckendekoration, die zu Cavallinis Zeit das Ganze abgeschlossen hat, existiert nicht mehr. Der Dachstuhl, der mit besonders schönen und streng geometrischen Mustern geschmückt ist, in schwarz, weiß und ocker mit einzelnen mattblauen Feldern um das Agnus Dei oder das Monogramm des Erlösers, zeigt nach einer von mir auf dem Hauptbalken unmittelbar über der Christusgestalt gefundenen eingekerbten Inschrift die Jahreszahl 1472. Auf dem entgegengesetzten Ende des Balkens findet sich, von einer dicken Planke halb versteckt, eingeschnitzt: C. NICOL ... CECILIE SANCTE. Möglicherweise liegt diesem Renaissancewerke eine alte Dekoration von strenger, romanischer Protorenaissance, älter als Cavallinis Jahrhundert, zu Grunde.

Wir erkennen leicht den Zusammenhang zwischen Cavallinis malerischem Dekorationssystem in fertiger Gotik und dem architektonischen System in Giottos Altarwerk. Auch dieses hat als Kern eine größere Mittelnische, in der der Apostelfürst auf einem gotischen Thron sitzt, zu beiden Seiten eingeschlossen von zwei niedrigeren, kleineren Nischen mit stehenden Apostelfiguren, und als Füllung über diesen kleineren Nischenpaaren den gotischen Vierpaß zu einem „Sechspaß" umgebildet.

Dieser neue Fund über dem Renaissance-Soffitto in S. Cecilia bestätigt uns mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, daß das gotische System schon in der römischen Malerei, wenigstens versuchsweise, eingeführt war, ehe Giottos Altarbild entstand. Gelingt es der Kunstgeschichte, dies mit voller Gewißheit zu bestätigen, so haben wir wieder einen Beitrag zum Verständnis von Giottos Entwicklung und der Herkunft seiner Kunst.

Viele andere zweifellos gotische Elemente in Roms Malerkunst aus dem letzten Jahrzehnt des Dugento als Giottos Altarwerk und Cavallinis Nischen weiß ich nicht zu nennen, nur hypothetisch S. Maria della neve, sowie einen gewissen Anlauf zur Gotik in dem Fresko über dem Grabmal des Kardinals von Aquasparta in Araceli, und hier sind wir schon im Jahre 1302, dem Todesjahr des Kardinals (Taf. 62).

Dies spricht nicht für die früheste Datierung (Anfang der 90er Jahre) des entscheidenden Eindringens der Gotik in die italienische Malerei und indirekt in die Franzlegende in Assisi.

Andererseits jedoch müssen wir uns bewußt sein, daß diese Tatsache keinen vollgültigen Beweis abgibt. Dazu reicht das von der Malerei der damaligen Zeit übriggebliebene Material nicht aus. Was der Verlust der Fresken Roms aus dieser Zeit des Aufblühens bedeutet, zeigen uns schon allein die spärlichen Reste von Cavallinis Werk. Ghiberti erwähnt von ihm größere Fresken in der Peterskirche, den größten Teil von San Crisogono, Arbeiten in San Paolo usw., „er malte", sagt er auch, „die ganze San Francescokirche" (am Tiberufer).

Wann führte Cavallini diese letzten Fresken aus, und welche Stoffe wählte er? Waren darunter auch Schilderungen aus San Fran-

cescos Leben? Beides wissen wir nicht. Die Geschichte gibt uns keine Auskunft.[1]) Auch haben wir keinerlei historische Gewähr, ob die italienische Monumentalmalerei nicht schon vor der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi Bilderzyklen aus dem Leben des Heiligen hervorgebracht hat, die umfassender als die ältesten Fresken in der Unterkirche waren. Wir stehen hier einzig und allein vor einer Hypothese, die allerdings in die wissenschaftlichen Untersuchungen hineingezogen werden darf. Wenn uns die Franzlegende in der Oberkirche als etwas so epochemachend neues erscheint, dann hat dies, soweit wir beurteilen können, vielleicht seinen Grund darin, daß die Zeit die vorausgehenden Glieder zerstört hat.

Von sämtlichen Fresken Cavallinis kennen wir also bis jetzt nur die Fresken in S. Cecilia und das Apsisbild in San Giorgio in Velabro, das offenkundig sein Werk ist. Von seinen alttestamentlichen Fresken kennen wir zwei Reste, Jakobs Traum und Esau vor Isaak, von den neutestamentlichen nur ein jüngstes Gericht und eine Verkündigung Mariä! (Taf. 41). Das jüngste Gericht zeigt, wie andre schon erwähnt haben,[2]) starke Berührungspunkte mit Giottos jüngstem Gericht in Padua. Daß Giotto das vortreffliche Werk Cavallinis, mit dem er gleichzeitig, vielleicht gar zusammen, in Rom arbeitete, gekannt hat, scheint ganz natürlich. Er hat offenbar Eindrücke aus der hervorragenden Kunst des älteren Meisters erhalten und sie, freilich ganz selbständig, verwertet, das zeigt sein jüngstes Gericht in Padua.

Wären uns Bilder Cavallinis bekannt, deren Stoffe der Franzlegende näher lägen, so würden wir möglicherweise in ihnen verloren gegangene Zwischenglieder zwischen der älteren Kunst und den giottesken Formen der Franzlegende besitzen. Sehen wir doch noch in Cavallinis Fresko vom jüngsten Gericht in den etwas „profaneren" Gestalten aus den Scharen der Auferstandenen unmittelbar aus dem Leben gegriffene Typen (Taf. 47), die charakteristische Übergangsformen zu den Mönchstypen der Franzlegende bilden.

---

[1]) Gerade als die ganze Kirche modernisiert wurde, werden sie zum letzten Male (als Cavallinis Fresken) erwähnt ohne weitere Erklärungen. Siehe Filippo Titi in Studio di Pittura . . . nelle chiese di Roma 1674.

[2]) Schubring im Repertor. für Kunstw. 1903, S. 143.

Es können dies die wenigen Überreste eines größeren, verloren gegangenen Reichtums an eigenartigen Zwischengliedern sein. Die Forschung steht hier auf schwankendem Boden, wir müssen uns an Stelle dokumentarischer Tatsachen mit mehr oder weniger annehmbaren Hypothesen begnügen.

Nach allen Erwägungen scheint die größere Wahrscheinlichkeit für die Hypothese zu sprechen, die den Durchbruch der Gotik in der Monumentalmalerei und die Franzlegende in der Oberkirche von Assisi auf den späteren Zeitpunkt, um 1300, ansetzt, gleichgültig ob man nun diese Fresken als Giottos Werk oder als das Werk irgend eines anderen (unbekannten) Künstlers betrachtet; denn in beiden Fällen haben diese Fresken einen engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunst in Rom, wo sich der entscheidende Durchbruch der Gotik verhältnismäßig spät vollzieht.

Die Forscher, die die Franzfresken in Assisi Giotto zuschreiben, fassen sie allerdings in der Regel als eine dem Petersaltar in Rom zeitlich vorangehende Arbeit auf; und als neue und folgerichtige Hypothese wird auf Grund der römischen Reminiszensen der Franzlegende ein früherer römischer Aufenthalt des jungen Florentiners vermutet. Diese Hypothese muß ein wenig näher geprüft werden, indem man vor allem die künstlerische Reife beider Monumentalarbeiten vergleicht.

Die Franzlegende steht unter dem „Zeichen" des Doktorengewölbes, unter dem römisch-cosmatischen Einfluß dieser Fresken; darüber herrscht offenbar keine Meinungsverschiedenheit. Wenn Giotto irgend einen wesentlichen Anteil an den Fresken der Franzlegende hat, so ist er, wie bereits Strzygowski in seinem „Cimabue und Rom" 1888 andeutet, von den malerischen und dekorativen Gedanken des Doktorengewölbes inspiriert. Wenn auch der Maler des Doktorengewölbes das monumentale Dekorationssystem der Franzlegende nicht in eigener Person entworfen oder geleitet hat, so hat doch jedenfalls sein Kunststil einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. Die Formen des Doktorengewölbes (die wir Giotto durchaus absprechen müssen) zeigen eine sicherere und selbstbewußt reifere Kunst als das jugendliche Stammeln der Franzlegende.

Und was hält man von den beiden Kompositionen auf Giottos

großem Altarwerk in Rom um das Jahr 1298, die sich doch vor allem zum Vergleich mit der episch-dramatischen Darstellung der Franzlegende eignen, der Enthauptung Pauli und der Kreuzigung Petri? (Taf. 20). Sind diese etwa weniger stammelnde Versuche? Sind hier die Verhältnisse sicherer, die Komposition klarer?

Petri und Pauli Tod sind beide von einem neuen Leben durchströmt, das für Giottos eigene Zeit einer vollendeten Illusion gleichkam. Sie zeigen ein jugendliches, frisches Hineingreifen in die wirkliche Welt, das neu und epochemachend ist, ihre Farben haben eine lichte, bestechende Freudigkeit, die uns die Fehler vergessen macht. Mit Giottos späterer, vollreifer Kunst in ihrer einfachen, großen Klarheit verglichen, leiden beide römische Kompositionen allerdings unter der peinlich ausgemessenen Symmetrie, die mehr treuherzig naiv als monumental überlegen wirkt. Auch Zeichnung, Formen und Verhältnisse verraten die Unsicherheit eines jungen, ungeübten, jedenfalls aber sehr begabten Malers. Es ist nicht sehr überzeugend, daß diese beiden Bilder von einem Künstler ausgeführt sein sollen, der sein Kompositionstalent und seine malerische Form bereits durch eine zusammenhängende Folge von nicht weniger als 28 monumentalen Fresken von der Bedeutung der Franzlegende geübt hat, und noch dazu von einem Genie vom Range des jungen Giotto. Sieht man also die Franzlegende von Assisi als Giottos Werk an, dann muß man sie nach 1298, — nach dem Altar in Rom datieren.

Gegenüber der Einwendung, daß der Thron des Heilands und der des S. Peter auf dem Altarwerk in Rom eine harmonischere und künstlerisch abgeklärtere Gotik haben als die architektonischen Formen der Franzlegende, ist daran zu erinnern, daß Rom in Cavallinis Heiligennischen in S. Cecilia schon vor Giottos Altarwerk ein gotisches System aufzuweisen hat, das mit diesem näher verwandt ist als mit den Formen der Franzlegende. Den Thronsitz des Heilands mit den durchbrochenen Spitzbogen über den Seitenlehnen finden wir in seinen wesentlichen Grundzügen wieder in Marias Thronstuhl auf Giottos Akademiebild in Florenz und im Thron „der Gerechtigkeit“ auf seinem Fresko in Padua. Eine Zwischenform zwischen dem Thron des Heilands und dem des S. Petrus haben

wir im Papstthron auf dem Fresko in S. Croce in Florenz, das Franz vor Innocenz III. darstellt. Aber die beiden Papstthrone auf den Fresken in der Oberkirche von Assisi haben keine Verwandtschaft mit dem Petersthron oder dem Thron des Heilands auf Giottos Altarwerk in Rom (vgl. Taf. 60 und 56).

Aber selbst wenn man die Franzlegende ganz oder teilweise als Giottos Werk auffaßt, dann zwingt uns auch die Rücksicht auf die architektonischen Formen kaum, die Franzlegende vor das Altarwerk zu setzen. Gerade die abweichenden architektonischen Formen im Petersaltar und in der Franzlegende bestärken uns eher in unserm Zweifel, ob letztere überhaupt als Giottos Werk anzusehen ist. In meinen Augen ist nicht einmal der absolute Kunstwert dieser Fresken ein so hervorragender, daß er etwas wesentlich neues zu Giottos Ruf hinzufügen könnte. Giottos Größe ist größer in den sicher von seiner Hand herrührenden Werken. In seinem frühsten sicheren Werk, das zeitlich der Franzlegende am nächsten liegen müßte, dürfen wir den Beweis für Giottos Identität mit dem Meister der Assisifresken nicht suchen, eher noch in seinen späteren sicheren Werken. Das Altarwerk in Rom, sein Frühwerk, spricht mehr gegen als für diese Identität (Taf. 20, 58 bis 61).

Dieses kunsthistorische Problem hat trotz aller Bemühungen seine letzte Lösung noch nicht gefunden; die Frage, ob die Franzlegende Giottos Werk ist, ist noch immer eine offene. Vieles spricht dafür, mehr dagegen. Bei meinen Untersuchungen war mir mehr daran gelegen, diese Heterodoxie hervorzuheben und meine Zweifel zu bekennen, als selbst einen wesentlichen Beitrag zur Lösung des Problems zu geben. Nicht die Giottofrage sondern die Cimabuefrage bildet das Leitmotiv meiner Untersuchungen.

Nicht einmal die Frage, wann die malerische Dekoration der Oberkirche von Assisi durch die Franzlegende vollendet wurde, hat eine sichere und unstrittige Lösung gefunden. Der spätere Zeitpunkt, um 1300 und die nächsten Jahre, ist wohl der wahrscheinlichere, aber auch diese Annahme ist eine Hypothese. Doch auch diese Frage hat für unser Hauptthema wenig Bedeutung. Denn ob die Vollendung der malerischen Dekoration der Oberkirche fünf bis zehn Jahre früher oder später datiert wird, eins steht als zu-

verlässiges Resultat unsrer Stilanalyse der „zwei parallelen Linien“ fest: daß ein ununterbrochener Zusammenhang zwischen dem abschließenden (Franzlegende) und dem einleitenden Glied (Apostelgeschichte) in der langen, letzten Entwicklungskette besteht. Die Arbeit des Unbekannten in Chor und Querschiffen gehört der letzten großen künstlerischen Generation des Dugento an und nicht, wie Wickhoff behauptet, der Mitte des Jahrhunderts.

Die Gründe, auf die Wickhoff jene Behauptung stützen zu können meint, müßten viel gewichtiger und bindender sein, um das Resultat unserer Untersuchungen umstoßen zu können.

---

# V. IST DER GROSSE UNBEKANNTE CIMABUE?

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.
(Dante, Purg., XI, 94—96.)

Unserm Resultat, daß die Fresken der Oberkirche mit wenigen Ausnahmen (nämlich der abgebrochenen Dekoration über der Galerie im Querschiff) sämtlich ein Werk der letzten Generation des Dugento sind, und daß die Franzlegende möglicherweise noch über das Jahr 1300 hinausgeht, kann ein Aktenstück zur Seite gestellt werden, dem man bisher viel zu wenig Gewicht beigelegt hat: der Brief des Papstes Innocenz IV.[1]) an den Baumeister der Kirche, Frater Philippus de Campello, nicht lange nach der Einweihung am 25. Mai 1253, noch in demselben Sommer. Dieses Aktenstück und das Resultat unserer Stilanalyse ergänzen sich gegenseitig. Der Papst erteilt in diesem Brief dem leitenden Baumeister der Kirche die Erlaubnis, auf den Altären der Kirche Geldopfer für den Bau zu sammeln. Als Hauptgrund zu dieser Erlaubnis führt er an, daß die Kirche noch nicht so vollendet sei, wie es sich einem so ehrwürdigen Gebäude gezieme. Die Gelder sollen nach seinem Befehl gebraucht werden: um die Kirche 1) „durch edlen Bau zu vollenden" und sie 2) „mit hervorragenden Arbeiten zu schmücken."

Daraus können wir die Schlußfolgerung ziehen, daß der Kirchenbau 1253 noch nicht vollendet war, ferner, daß wohl hauptsächlich die Oberkirche gemeint sein muß. Der Bau war nur soweit fertig, um die päpstliche Weihe (consecratio) erhalten zu können. als Bauwerk aber noch nicht vollständig abgeschlossen.[2])

---

[1]) Vollständig mitgeteilt in Padre Angelis „Collis Paradisi Amoenitas" II, Seite 20 und im Auszug in Thodes Werk Seite 204. Die Ausdrücke des lateinischen Textes, die für unsere Untersuchung Bedeutung haben, sind folgende: „Hinc est, quod cum venerabilis Ecclesia S. F. Assisiatis nondum sit decenti, prout convenit, opere consumata, Nos cupientes . . . dictam Ecclesiam, et nobili compleri structura, et insignis praeeminentia operis decorari, ut . . ." etc.

[2]) A. Lisini schreibt in Bulletino Senese di Storia Patria anno V 1898 S. 43 in bezug auf die Fresken Giottos in der Arena in Padua: „Man könnte im Gegenteil bemerken, daß die Einweihung der Kirchen (consacrazione) im allgemeinen stattfand, ehe man sie mit Malereien und anderem Schmuck ausstattete."

Zuerst sollte also, falls unsere Auslegung richtig ist, die Geldsammlung vor sich gehen, dann erst der Kirchenbau vollendet werden (was auch mit dieser Vollendung gemeint sein mochte). Ging man nun zur inneren Ausschmückung, dann handelte es sich wahrscheinlich vor allem um umfassende und kostspielige Glasmalereiarbeiten für die großen, gotischen Fenster der Oberkirche. Diese Glasmalereien in der Oberkirche wie die in der Unterkirche verdienen, wie schon früher bemerkt, aus vielen Gründen eine eingehendere Untersuchung, als man ihnen bisher gewidmet hat. Aber soviel scheint durch die Stilanalyse Thodes (der eher geneigt ist, die Glasmalereien der beiden Kirchen zu spät als zu früh zu datieren) doch schon bewiesen zu sein, daß die überwiegende Menge der Fenster in der Oberkirche entweder älter ist als die Fresken des unbekannten Meisters im Chor und Querschiff, oder im wesentlichen derselben Zeit angehört.

Schon allein hieraus ersehen wir, wie wenig der Brief Innocenz' IV. geeignet ist, Wickhoffs Hypothese zu bestärken. Wickhoff behauptet, daß die Fresken in Chor und Querschiffen der Oberkirche „um 1253" ausgeführt worden sind, also in der Zeit um das Einweihungsjahr. Bei der Einweihungsfeier war die Kirche nach Wickhoff[1]) bereits vollendet.

Durch die Bulle des Papstes Nikolaus IV. vom 15. Mai 1288, die neue Bestimmungen über die Verwendung der Kirchenopfer enthält, erhalten wir einen wesentlich anderen Eindruck von dem Zustand der Kirche. Ein Menschenalter ist seit ihrer Einweihung dahingegangen. Die Gelder sollen, heißt es hier, dazu gebraucht werden, beide Kirchen mit den dazu gehörigen Teilen zu erhalten, zu reparieren, auszubauen, zu verbessern, zu erweitern und auszuschmücken.[2]) Die Kirchen sind also in der Hauptsache fertig, ihre Erhaltung wird hervorgehoben. Auch die Ausschmückung muß inzwischen fortgeschritten sein, denn sie tritt in der Bulle des Papstes fast ganz zurück.

---

[1]) Siehe seine Abhandlung Seite 281.

[2]) Vergleiche den lateinischen Text bei Padre Angeli: „facere conservari, reparari, aedificari, emendari, ampliari, aptari et ornari praefatas Ecclesias et loca earum . . ."

Ehe wir zur eigentlichen Hauptaufgabe unserer Untersuchung kommen, müssen wir die beiden ältesten Bilderreihen ein wenig näher betrachten: die Fresken im Langschiff der Unterkirche und die abgebrochene Dekoration im rechten Querschiff der Oberkirche, ob es nicht doch möglich ist, den Zeitpunkt ihrer Entstehung wenigstens annähernd festzustellen. Eine wesentliche Schwierigkeit liegt darin, daß das Studium des dekorativen Ornamentsystems im Mittelalter, das uns ein ausgezeichnetes Mittel zur Datierung der Fresken der Unterkirche bieten würde, bis jetzt brachliegt. Aber selbst der flüchtigste Vergleich zwischen der ernsthaften mittelalterlichen, romanischen Schwere in der Ornamentik der Unterkirche und der freieren, römischen Protorenaissance, die von dem unbekannten Meister im Dekorationswerk der Oberkirche eingeleitet wird, genügt, um klarzulegen, daß zwischen beiden ein Wesensunterschied besteht, eine Kluft, die durch das Hervorbrechen eines neuen Geistes entstanden ist. Die Ornamentik der Unterkirche schöpft aus dem aufgespeicherten Formenreichtum des Mittelalters wie dieser sich aus mannigfachen und verschiedenartigen Quellen während des 11., 12. und 13. Jahrhunderts entwickelt hat, auf einem alten, klassischen Grundfond unter dem Einfluß von byzantinischer, normannischer und teilweise auch arabischer Kultur. Wenn wir Berteaux' neues Werk über die Kunst in Süditalien durchblättern, finden wir aus diesen Jahrhunderten bis etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts einen Zug nach dem andern, der mit dem ornamentalen Gedankengang in der Unterkirche von Assisi übereinstimmt. Auch die Fresken in der Kathedrale von Anagni aus der Zeit um 1250[1]) haben wesentliche Berührungspunkte mit dem Dekorationsstil der Unterkirche. Ebenso weist S. Maria in Cosmedin in ihren Freskenresten aus derselben Periode entsprechende Motive auf (Taf. 5).

A priori scheint mehreres darauf hinzudeuten, daß das Langschiff der Unterkirche seine malerische Dekoration schon vor der Mitte des Jahrhunderts erhalten hat. Erstens würde es sehr wenig

---

[1]) Vergl. Toescas Abhandlung in Le gallerie nazionale italiane vol. V 1902 Seite 116 ff. tav. IV.

mit dem polychromen Bedürfnis des Mittelalters, mit seinem horror vacui, zusammenstimmen, das Heiligtum über dem wundertätigen Grabe seines großen Heiligen, das „Allerheiligste" der Kirche, nach der Beisetzung der Gebeine des heiligen Franz und nach der feierlichen Benedictio der Kirche zum Gottesdienste volle zwanzig Jahre kahl stehen zu lassen.

Zweitens ist die malerische Dekoration der Unterkirche so vortrefflich geeignet, die ernste Schönheit der Architektur hervorzuheben, und so harmonisch abgestimmt, daß sie als wesentliches Glied des architektonischen Gedankens, — als eng verschmolzen mit der Architektur gelten kann, also wohl aus einem einheitlichen Zusammenarbeiten des Architekten und des Malers hervorgegangen sein muß. Die monumentale Begabung, die ich an diesen alten Fresken hervorgehoben habe, ist mehr eine Begabung der ganzen Zeit (Kollektivismus), als die eines Einzelindividuums.

Wie Thode nachgewiesen hat, werden alle fünf Szenen aus dem Leben des Franziskus, die auf den Fresken der Unterkirche dargestellt sind, schon um die Mitte der vierziger Jahre des Dugento literarisch erwähnt. Der Inhalt der Fresken ist kein Hinderungsgrund, sie in die Zeit vor 1250 zu setzen. Nach den Darlegungen Wickhoffs in seiner Studie über Guido von Siena spricht auch der gotische Charakter der Inschriften nicht gegen eine so frühe Datierung.

Thode setzt diese ältesten Fresken in eine viel spätere Zeit, an den „Schluß der 60er oder Anfang der 70er Jahre", unmittelbar vor „Cimabues" Auftreten, und bringt sie in direkten Zusammenhang mit dessen Werk. Diese Ansicht stützt er wesentlich auf eine stilistische Verwandtschaft zwischen den ältesten Fresken der Unterkirche, namentlich den Franzfresken und einer Reihe von Bildern, die er um das Porträt des heiligen Franz in S. Maria degli Angeli bei Assisi gruppiert. Die hervorragendsten Bilder dieser Gruppe sind ein großes Kruzifix, datiert 1272 (alter Stil), sowie einige kleinere Bilder, alle in der Galerie von Perugia (Nr. 21—24). Diese Arbeiten erkennt Thode augenscheinlich mit Recht einem Künstler zu, den er den „Meister des Franciscus" tauft. Zwischen ihnen und den ältesten Fresken der Unterkirche existieren tatsächlich starke Berührungspunkte. Nicht allein, daß die Franztypen in beiden Gruppen einander

sehr ähnlich sind, auch die Kreuzabnahme auf dem Kruzifixbilde in Perugia steht den Darstellungen desselben Stoffes in der Unterkirche sehr nahe.[1]) Aber ist hiermit bewiesen, daß die ältesten Fresken der Unterkirche nicht 25 bis 30 Jahre früher als das Kreuz von 1271 ausgeführt sein können? Was wir vor uns haben, ist eine primitive Kunst und Thode hat kaum das Recht, diesen Fresken eine ausgeprägte Individualität zuzuerkennen. Der Kollektivismus ist in dieser Kunst wohl stärker als der Individualismus. Daher ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildgruppen auch kein ausreichender Beweis dafür, daß sie alle von demselben Künstler herrühren. Daß ein Maler in Perugia, der derselben Generation und derselben primitiven Kunstentwicklung angehört wie der Maler der Unterkirche, sich in Komposition, Formen und Typen an die ehrwürdige Bilderreihe der S. Francescokirche anlehnt, ist ganz natürlich. Und selbst wenn der Maler des Kruzifixes wirklich die Fresken in der Unterkirche gemalt haben sollte, ist damit noch lange nicht bewiesen, daß die letzteren nicht 25 bis 30 Jahre früher als das erstere ausgeführt sein können, da das Lebenswerk eines Künstlers doch oft einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren umspannt. Alles in allem genommen, scheint mir von beiden Hypothesen, die wir einander gegenüber gestellt haben, die Thodes die weniger wahrscheinliche, nicht stark genug, um sich einer sehr viel früheren Datierung der Fresken der Unterkirche in den Weg zu stellen.

Einzelne Kunsthistoriker, wie Crowe und Cavalcaselle, haben Giunta Pisano in Verbindung mit den ältesten Fresken der Unterkirche genannt, und die Vermutung liegt ja auch nahe, daß diese von demselben Künstler ausgeführt worden sind, der 1236 das große Kruzifix für die Francescokirche auf Bestellung des Frater Elias malte. Dieses Kreuz ist seit langem verschwunden[2]), aber wir besitzen noch zwei andere Kruzifixe Giuntas, das eine in S. Maria degli

---

[1]) Thode verteilt übrigens, meines Erachtens ohne genügende Gründe, die Franzfresken und die Christusfresken in der Unterkirche auf zwei verschiedene Künstler. Demnach hätte also „der Meister des Franciscus" gerade die Christusfresken nicht gemalt.

[2]) Nach M. Gg. Zimmermann soll es wiedergefunden worden sein und in Gualdo aufbewahrt werden. Vgl. sein „Giotto" Seite 181.

Angeli bei Assisi, im Dunkeln hängend und stark beschädigt, das andere in San Ranieri e Leonardo in Pisa, beide im Typus außerordentlich übereinstimmend und beide mit den herkömmlichen Darstellungen der Maria und des Johannes auf den Querarmen des Kreuzes. Sie scheinen dagegen zu sprechen, Giunta die ältesten Fresken der Unterkirche zuzuschreiben.[1])

Crowe und Cavalcaselle haben diese Bildreihen auch mit den Fresken in San Piero in Grado vor Pisa verglichen, die sie ebenfalls in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts verlegen. Aber wie aus den neuesten Untersuchungen Pietro d'Achiardis hervorgeht, sind sie doch später, erst um 1300, von einem Nachzügler ausgeführt worden (später mehr davon).

Auch bei dem nächsten Glied in der Entwicklungskette wird es uns nicht glücken, viel über die Hypothese hinauszukommen. Als Resultat unsrer früheren Stilanalyse haben wir festgestellt, daß die Dekorationen über der Galerie im rechten Querschiff als Ausläufer der ältesten Malerei der Unterkirche aufzufassen sind, in Stil, Zeitcharakter und Farbenstimmung in engem Zusammenhang mit dieser stehen und aus irgend einem Grunde abgebrochen und unvollendet gelassen worden sind (Taf. 9).

Wir haben die stammelnden und primitiven Versuche gesehen, die den Künstler charakterisieren, wenn er sein romanisches Dekorationssystem den gotischen Formen der Oberkirche anzupassen sucht. Einen Anhaltspunkt für seine Nachahmung der gotischen Architektur der Kirche boten ihm die ältesten Glasmalereien der Oberkirche, die offenbar von einem französischen Künstler stammen.

Die prachtvolle Akanthusranke mit den Akanthusblüten im

[1]) Erst als ich diese Studien in Assisi zum Abschluß gebracht hatte, erhielt ich in Florenz eine Photographie von Giuntas Kreuz in Pisa (Alinari Nr. 9886). Beim Vergleichen dieser Abbildung mit Carlofortis Photographien der ältesten Fresken der Unterkirche wurde ich aufmerksam auf eine ganz eigentümliche Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Heilands auf diesem Kruzifix und auf der Pietà der Fresken von Assisi (vgl. Taf. 7). Um eine entschiedenere Meinung über die Fresken der Unterkirche aussprechen zu können, müßte ich Giuntas Originalkreuz noch einmal in Pisa selbst untersuchen, ebenso die Bilder Nr. 21 bis 24 in der Galerie von Perugia und ebendaselbst das Kreuz von „San Francescos Meister".

Schildbogen um Christi Verklärung hat in ihrer Nachahmung eines antiken Marmorfrieses von den ornamentalen Formen, die ich aus dem dreizehnten Jahrhundert kenne, die meiste Ähnlichkeit mit der Marmorkunst an der Fassade des Pisaner Domes und des Baptisteriums aus der Mitte des Jahrhunderts. Auch das eigentümliche Motiv, das die Gewölbekappen nach unten abschließt, die Köpfe alter Männer, hat dort sein nächstes Vorbild. Sollten diese Züge neben den frühen gotischen Formen ihren Ursprung in Niccolò Pisanos Stadt in ihrer künstlerischen Glanzzeit haben? Schon Giuntas Kreuz zeugt ja von einem Zusammenhang zwischen Assisi und Pisa. Ich erwähne diese Beobachtungen, ohne ihnen jedoch größere Bedeutung beizumessen.

Der Zusammenhang mit den Fresken der Unterkirche, der Zusammenhang mit den ältesten Glasmalereien der Oberkirche und auch der Zusammenhang mit dem frühgotischen Thronstuhl des Papstes im Chore scheint ganz entschieden dafür zu sprechen, daß auch diese abgebrochene Dekoration um die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt worden ist. Starke Gründe sprechen dafür, daß die Dekoration der Oberkirche bei der Einweihung 1253 nur bis an diese Stelle fertiggestellt war, also bis zu den Fresken über der Galerie im rechten Querschiff (inklus.). Daß man ein so wichtiges Glied in der Kette nicht zur Vollendung bringt, läßt sich in diesem Jahre viel leichter erklären, als an irgend einem späteren Zeitpunkt in der Entwicklung der Kirche.

Denn das Einweihungsjahr bildet einen entscheidenden Wendepunkt in ihrer Entwicklungsgeschichte. Vor diesem Jahre begegnet man überall Hindernissen und Verzögerungen, nach diesem Jahre energischer Willenskraft durch die Initiative der päpstlichen Macht und ununterbrochenem Vorwärtsschreiten zum Ziele, die Kirche des heiligen Franz zu würdiger Vollendung zu bringen. Aus dem Briefe des Papstes an den Architekten der Kirche kurz nach der Einweihung klingt etwas wie Mißstimmung und Enttäuschung heraus, etwas wie Unzufriedenheit mit dem langsamen Fortschreiten des Bauwerkes, und er setzt seine ganze apostolische Autorität daran, die Skrupel, die die Arbeit von Anbeginn an gehemmt haben, aus dem Wege zu räumen, nämlich die Gewissensskrupel

der strengeren Richtung innerhalb des Bettelmönchordens wegen der Verletzung des Armutgelübdes. Schon Frater Elias hatte von den allerersten Tagen des Kirchenbaus an in seinem Ehrgeiz, die Kirche so stattlich wie möglich zu bauen, gegen diesen Unwillen anzukämpfen. Eine alte Überlieferung weiß sogar zu berichten, daß seine strengeren Ordensbrüder die Marmorschalen, die er am Portal für Geldopfer zum Kirchenbau hatte aufstellen lassen, zerbrachen.

Die dreißiger und vierziger Jahre waren für die römische Kirche eine Zeit politischer Unruhen, auch das müssen wir für die Baugeschichte der Francescokirche in Betracht ziehen. Wir stehen mitten in den Kämpfen des Papsttums gegen die kaiserliche Gewalt. Schon 1244, im Jahre nach seiner Ernennung, muß Innocenz IV., Sinibaldo Fieschi, eine Zufluchtsstätte bei dem Erzbischof von Lyon suchen. Von dieser Stadt aus sucht er die gesamte Christenheit gegen Friedrich II. aufzuhetzen und läßt den Kaiser durch die Kirchenversammlung von Lyon absetzen. Und erst nach dem Tode Friedrichs II. kehrt er im April des Jahres 1251 nach Italien zurück, wo er in Perugia, der Nachbarsstadt Assisis, seinen Wohnsitz aufschlägt.

Im Februar des folgenden Jahres erläßt er von hier aus eine päpstliche Bulle, in der er allen Christen, die nach dem Grabe des heiligen Franz wallfahrten, reichlichen Ablaß erteilt. Ein Jahr später kommt er selbst nach Assisi, um die Kirche und das Kloster feierlich einzuweihen. Unmittelbar darauf erfolgt die Bulle an den Architekten der Kirche mit der Erlaubnis, Geldopfer für den Bau zu sammeln; im Jahre 1254, ebenfalls in Assisi, erläßt er eine neue Bulle, die der Kirche eigenen Besitz (Kleinodien aller Art) gestattet. Durch diese Bullen, nicht am wenigstens durch die letzte, hat er alle Hindernisse, die einer würdigen Vollendung der Kirche im Wege standen, hinweggeräumt. Wie Padre Angeli in seinem Kommentar[1]) zu der letzten Bulle hervorhebt, hat der Papst durch diese den strengeren Ordensbrüdern die letzten Bedenken nehmen wollen, indem er ihnen aufs neue die alte Bestimmung einschärft,

---

[1]) Collis Paradisi Amoenitas I, Tit. XX, Seite 29 f.

daß die Grabkirche des heiligen Franz unmittelbar unter dem apostolischen Sitz stehe, also daß die Kirche nicht nach den Regeln des Ordens, sondern nach päpstlichen Bestimmungen in voller Souveränität zu verwalten sei.

Unter den hohen Kardinälen, die an der Einweihung der Kirche 1253 teilnahmen, waren auch Rinaldo dei conti di Segni und Giovanni Gaetano degli Orsini. Der erstere folgte Innocenz IV. als Alexander IV. (von 1254—1261) auf dem päpstlichen Stuhle. Er behielt sich auch als Papst das Protektorat des Franziskanerordens vor. Der andre wurde im Jahre 1263 zum Protektor des Ordens ernannt und später ebenfalls zum Papst erwählt (1277—1280). Beide waren von gleichem Eifer beseelt, die Vollendung der San Francescokirche im Geiste Innocenz' IV. zu fördern.

Wir sehen so den gleichmäßigen Fortgang und die Vollendung der Kirche in jeder Beziehung gesichert. Das Einweihungsjahr ist der entscheidende Wendepunkt, von da an schreitet die Vollendung des Kirchenbaues und die Ausschmückung der Oberkirche mit neuer Energie rüstig vorwärts. Darum paßt die abgebrochene Dekoration im rechten Querschiff der Oberkirche besser in die Zeit vor diesem Wendepunkt. Die historischen Tatsachen stützen unsere auf strenger Stilanalyse basierende Hypothese. Die ältesten Glasmalereien im linken Querschiff, augenscheinlich ein Produkt französischer Kunst, müssen dann gerade in die Zeit fallen, wo der hohe und energische Beschützer der San Francescokirche als Landflüchtiger in Lyon lebte. Sollten diese französischen Glasmalereien, die in ihrem Ornamentalsystem offenbar für eine Reihe der ältesten Glasmalereien in der Oberkirche vorbildlich gewesen sind, etwa ein Geschenk des Papstes sein? Diese Vermutung liegt sehr nahe, wenn man das warme und tätige Interesse in Erwägung zieht, das er der Kirche von dem Augenblicke an widmet, wo er wieder auf italienischem Grund und Boden weilt und seinen Aufenthalt in Assisis Nachbarstadt nimmt. Unter dieser Voraussetzung läßt sich auch die Verwandtschaft zwischen diesen alten Glasmalereien in französischem Stil und der abgebrochenen Dekoration im rechten Querschiff leichter erklären. Die neue französische Mode hat den italienischen Freskomaler beeinflußt und ihn zu den neuen dekorativen Ver-

suchen frühgotischer Art angespornt. Wie dem aber auch sei, in jedem Falle scheinen beide Werke der gleichen Zeit anzugehören.

Die Resultate unserer Stilanalyse finden also eine überraschende Bestätigung durch die historischen Tatsachen vor und nach dem Wendepunkt im Einweihungsjahre 1253. Wir sehen die ältesten Entwicklungsglieder im rechten Querschiff über der Galerie plötzlich abbrechen; aber von dem Augenblicke an, wo der unbekannte Meister an derselben Stelle, wo der frühere Maler abgebrochen hat, die Arbeit wieder aufnimmt, wird das Dekorationswerk ohne Unterbrechung zusammenhängend weitergeführt, bis es in der Franzlegende seinen Abschluß findet.

Zwei Tatsachen stehen nach dieser Betrachtung im Lichte der historischen Verhältnisse klar vor uns: erstens der Zusammenhang des ganzen abschließenden Dekorationswerkes als das Werk einer einzigen Generation von dem Augenblicke an, wo der Papst mit gebieterischer Energie in die Entwicklung der Kirche eingreift, zweitens der Zusammenhang zwischen der malerischen Dekoration der Oberkirche und der Kunstentwicklung in Rom von dem Augenblick an, wo der Papst aufs neue ausdrücklich betont, daß der Kirchenbau einzig und allein seiner eignen Macht unterstellt sein soll. — —

Aufs neue habe ich jetzt (im Juli 1905), als obiges schon niedergeschrieben war, die Glasmalereien der Francescokirche mit größter Aufmerksamkeit studiert und bin zu folgendem Resultat gelangt:

Die ältesten Glasmalereien in beiden Kirchen sind die in dem mächtigen Südfenster des französischen Meisters und nicht, wie Thode behauptet, die im Fenster der kleinen Kapelle neben dem Turm in der Unterkirche. Denn einmal ist letzteres erst eingesetzt worden, als das Hauptschiff der Unterkirche durchbrochen wurde, um gotische Seitenkapellen zu schaffen, zweitens stimmt die Apostelgestalt (moderner Kopf) unter einem frühgotischen Baldachin durchaus überein mit den beiden großen Heiligengestalten auf den Glasmalereien der Oberkirche, die Thode mit Recht in eine spätere Zeit setzt.

Das große Fenster des französischen Meisters bildet den Aus-

gangspunkt und in vielen Zügen auch das Vorbild für alle Glasmalereien in der Oberkirche (und Unterkirche), die aus dem Dugento übrig geblieben sind. Ihr Ornamentalsystem baut überall auf der französischen Gotik auf, während die Monumentalmalerei bei „Cimabue" wie auch bei „Cimabues Nachfolgern" (bis zu der Gotik des Doktorengewölbes) auf dem Boden der romanischen, oder wenn man will, der römischen Protorenaissance steht. Auch der Figurenstil des französischen Meisters hat eine Reihe der folgenden Glasmalereien beeinflußt, z. B. das zweite, das dritte und das vierte Fenster im Langschiff rechts vom Eingangsportal und das vierte Fenster links. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch diese vier Fenster von französischen Künstlern ausgeführt worden sind.

Von besonderem Interesse ist das Studium des großen Fensters im rechten (nördlichen) Querschiff gegenüber dem Südfenster des französischen Meisters. Der Figurenstil gehört hier zweifellos einem italienischen Künstler der älteren Schule vor „Cimabue", der sich dem Ornamentalsystem des französischen Meisters auf das engste angeschlossen hat. Der Thron des Heilands oben in der Fensterrose ist geradezu eine Nachahmung der Throne des französischen Künstlers.

In demselben Querschiff befindet sich die abgebrochene malerische Dekoration des älteren, romanischen Meisters, der sich durch eine unmittelbare Nachahmung der gotischen Motive dem neuen Stil anzupassen sucht. Seine Fresken um das große Nordfenster ahmen nicht nur das gotische Maßwerk der Fenster-Architektur, sondern auch die geometrisch stilisierten Rosen in den obersten Feldern des Glasfensters nach. Die zwei Kolossalgestalten der Heiligen in gotischen Nischen zu jeder Seite des Fensters sind wieder vorbildlich für die isolierten Heiligengestalten auf den späteren Glasmalereien im Langschiff und in der Turmkapelle.

Zwischen den Glasmalereien und den Fresken im rechten Querschiff besteht überhaupt ein nahes Verhältnis. Die Glasmalereien stellen als dominierendes Hauptmotiv unter dem Thron des Erlösers die zwölf Apostel dar, die auch als Fresken die Mauer hinter den Säulenreihen der Galerie schmücken. Auch der Figurenstil zeigt in mehreren Punkten ausgeprägte Verwandtschaft, und so liegt

allerdings die Möglichkeit nahe, daß der unbekannte Meister der älteren italienischen Malerschule die ganze Dekoration über der Galerie, die Glasmalereien wie auch die Fresken, geleitet hat, in engem Anschluß an die Vorbilder des französischen Meisters, vielleicht in gemeinsamer Arbeit mit französischen Glasmalern. Schon Schnaase hat bekanntlich die Glasmalereien in San Francesco von Assisi[1]) zu den ältesten in ganz Italien gerechnet.

Wir haben in einer früheren Hypothese die Möglichkeit aufgestellt, daß Innocenz IV. während seines Aufenthalts in Lyon der Francescokirche in Assisi die Glasmalereien im linken Querschiff geschenkt habe. Liegt da die Annahme nicht nahe, daß er auch französische Arbeiter mitgeschickt hat, um die Glasmalereien in Assisi in das große Südfenster einzusetzen? Die wirkliche Tatsache ist jedenfalls, daß alle älteren Glasmalereien, die nicht ausgesprochen französische Arbeiten sind, einen Mischstil von französisch-gotischen Elementen und einer italienischen Kunstrichtung aus der Zeit um die Mitte des Dugento aufweisen.

Die Glasmalereien im rechten Querschiff und im Chor hat Thode als abhängig von „Cimabues" Stilrichtung aufgefaßt, während seiner Meinung nach der größte Teil der Glasmalereien des Langschiffes nach Cartons von „Cimabues Schülern" ausgeführt worden ist. Nur das Südfenster des französischen Meisters setzt er vor „Cimabue" an. Diese Ansicht wird sich kaum halten können. Nur ein verschwindend kleiner Teil der Glasmalereien zeigt in seinem Figurenstil Berührungspunkte mit „Cimabue" und seinen Nachfolgern, der größte Teil, soweit nicht französische Arbeiten selbst vorliegen, schließt sich teils den französischen Vorbildern, teils der alten Malerei vor „Cimabue" an, wie diese von dem älteren Meister im rechten Querschiff und durch die ältesten Fresken der Unterkirche repräsentiert wird. Hierfür gibt die Franzlegende im ersten Fenster rechts vom Eingangsportal Aufschluß. Nicht weniger als drei Darstellungen zeigen hier dasselbe Thema wie in der Franzlegende der Unterkirche, die Stigmatisation, die Vogelpredigt und der Traum Innocenz' III. Die beiden letzteren

---

[1]) Schnaase: Geschichte der bild. Künste im Mittelalter, II. Aufl., V. Band, S. 462.

zeigen überdies die augenfälligste Abhängigkeit von den Bildtypen der Unterkirche. Nichts ist zu entdecken, was den Gedanken auf „Cimabue" und seine Richtung hinlenken könnte. Alles ist älter und deutet auf noch ältere Vorbilder zurück, auch die Glasmalereien im Chor zeigen ein älteres Stilgepräge als „Cimabues" Kunst.

Sind diese Beobachtungen richtig, dann werden sie die Auffassung stützen, die ich schon früher vorgebracht habe: Sowohl die Glasmalereien wie auch die abgebrochene Dekoration des älteren Meisters im rechten Querschiff (die große Lücke in der Entwicklungslinie) fallen in die Zeit Innocenz' IV. und zwar während seines Aufenthaltes in Lyon und um das Einweihungsjahr (1253). Soll er nicht auch an die Glasmalereien für die Oberkirche gedacht haben, wenn er in seiner Bulle aus Assisi an den Architekten der Kirche als Hauptzweck der Geldeinsammlung die Vollendung und Ausschmückung des Baus hervorhebt? Glasfenster erfüllen ja beide Zwecke.

*

Ein unzweifelhaft sicheres Resultat unserer Stilanalyse ist der Zusammenhang zwischen der Kunst des unbekannten Meisters im Chor und Querschiff und den Fresken des Langhauses. Setzen wir den Abschluß der Dekoration der Oberkirche durch die Franzlegende etwa um 1300 an, dann folgt daraus, daß der neue Künstler seine Arbeit in Chor und Querschiffen etwa ein Menschenalter früher begonnen haben muß — also etwa um das Jahr 1270.

Wickhoff, der das Werk schon 1253 ansetzt, führt als Beweis ein Kruzifix hoch oben an der Chorwand von S. Chiara in Assisi an und gibt als Hilfsbeweis einen eigentümlichen Kommentar des Wappens, das er auf einem der Evangelistenfresken über dem Hochaltar in der Oberkirche als Orsiniwappen deutet, während Strzygowski es fälschlich für das der Savelli hält.

Dieses Kruzifix hat Thode „Cimabue" zugeschrieben. Es trägt eine Inschrift, die wir unter anderem auch in Thodes Werk über Franz von Assisi S. 236 aufgezeichnet finden. Wickhoff folgt Thode sowohl in der allgemeinen Stilanalyse, wie in der Form der Inschrift auf dem Kruzifix. Ich teile wortgetreu den ersten Teil von Wickhoffs Deduktion mit, wo er auf Thodes Aufzeichnung und

Stilanalyse baut: „Thodes stilistische Beobachtungen, immer feinsinnig, wenn auch die abgeleiteten Schlüsse nicht zutreffen, geben uns aber selbst die Möglichkeit in die Hand, der Zeit der Entstehung dieser Fresken nahe zu kommen. Überzeugend hat er nachgewiesen, wie das große Crucifix im Chor von S. Chiara in Assisi genau dem Christus auf der Kreuzigung im nördlichen Querschiffe von S. Francesco entspricht, und also richtig demselben Künstler wie jene zuzumuthen ist. Dieses Crucifix läßt sich jedoch datiren. Es trägt die Aufschrift:

DNA. BENEDICTA POST
CLARAM PAABBA ME FECIT

in fast reiner Capitale, dadurch schon auf ein höheres Alter hinweisend — —". Dann wird ein „beata" erwähnt, das Thode, ohne anzugeben wo, irgendwo auf Benedictas Kreuz gefunden hat. Weiter schreibt Wickhoff: „Nun steht aber nirgends ‚beata', sondern es ist zu lesen, „prima abbatissa"; das würde zunächst das Crucifix in die Dauer des Regimentes der Benedicta 1253—1260 setzen. Die Zeit der Entstehung läßt sich aber noch weiter einschränken. Seit dem 1253 erfolgten Tode der Stifterin des Clarissenordens war es das einzige Bestreben dieser Genossenschaft die Heiligsprechung derselben zu erlangen. Nur ehe diese erfolgte, war es möglich, sie einfach mit „Clara" ohne das vorausgehende „sancta" zu bezeichnen. Zunächst in dem Mutterkloster, für welches unser Crucifix ausgeführt wurde, wäre eine solche Mißachtung der heißersehnten Canonisation undenkbar. Canonisirt wurde Clara schon am 26. September 1255, wir gewinnen daher die Jahre 1253—55 als die einzig mögliche Entstehungszeit des Crucifixes," indirekt dadurch also auch die der Fresken des großen Unbekannten, — mit Wickhoffs eignen Worten: „ihre Ausführung um 1253 ist durch die Übereinstimmung mit dem Crucifix in St. Chiara festzustellen."

In seiner Entgegnung[1]) auf Wickhoffs Kritik und seiner Datierung von Benedictas Kreuz und „Cimabues" Fresken gibt

---

[1]) Im Repert. für Kunstw. XIII Band 1890: „Sind uns Werke von Cimabüe erhalten?" S. 34.

Thode an, daß er die Bezeichnung beata vor Benedicta über einer kleinen Gestalt, die auf dem Kruzifix dargestellt ist, gelesen habe, erwähnt diese Beobachtung jedoch in seinem Werk über Franz von Assisi nur durch folgenden Satz: „Am Fuße des Kreuzes links kniet ganz klein die b. Benedicta, rechts eine andere Nonne." Aber dieses B. vor Benedicta, das Thode ganz richtig auf dem Kreuze gelesen hat, genügt seiner Meinung nach, um Wickhoffs Datierung zu widerlegen, denn, wie er behauptet, „ist das „beata" undenkbar zu Lebzeiten der Benedicta, folglich das Kruzifix nach 1260 (ihrem Todesjahr) entstanden. Daß das „Sancta" vor „Clara" fehlt, tut nichts zur Sache: das beata entscheidet!"

Thode könnte jedoch Wickhoff viel gründlicher widerlegen und die Frage auf einer viel solideren Grundlage entscheiden, wenn er die Inschrift auf dem Kruzifixe vollständiger gelesen hätte. Kann denn das B. nicht, wie man behauptet hat, nach Benedictas Tode hinzugesetzt sein?

Die Sache ist außerordentlich wichtig für die Cimabuefrage — wenigstens von Thodes und Wickhoffs Voraussetzung aus. Denn, wäre das Kreuz, wie Wickhoff annimmt, wirklich schon zwischen 1253 und 1255 ausgeführt, und sollten Thode und Wickhoff zugleich auch in ihrer Stilanalyse recht haben, und dieses Kreuz wirklich von dem unbekannten Meister stammen, der die Fresken in Chor und Querschiffen der Oberkirche gemalt hat, dann wäre es nach dem, was wir über Cimabues Lebensdauer (freilich nicht sicher) wissen, ausgeschlossen, in dem unbekannten Meister von Assisi Cimabue zu sehen. Er wäre, da er erst um das Jahr 1240 geboren sein soll, noch zu jung, um hier in Frage zu kommen.

Doch ich kann Thodes und Wickhoffs Stilanalyse nicht beistimmen, ich sehe einen ganz anderen Künstler als den großen Unbekannten — als „Cimabue" — in S. Chiaras Kruzifix. Meine Gründe dafür wird ein Excurs im Anhange geben.

Das Orsiniwappen (seinen positiven Fund in Assisi) verwendet Wickhoff in ähnlicher Weise wie das S. Chiara-Kreuz als Hilfsbeweis für seine frühe Datierung, die den Cimabue ausschließen würde. Es kann uns aber ebensowenig wie das S. Chiara-Kreuz

den weiteren Weg versperren. Denn wie Wickhoff selbst berichtet, findet man dieses Wappen gegen vierzigmal in der Francescokirche gemalt (oder gemeißelt), und es repräsentiert durch einen Zeitraum von mehr als einem Menschenalter verschiedene Mitglieder dieses mächtigen Römergeschlechtes. Daher gibt es auch keinen zuverlässigen Anhaltepunkt für eine genauere Datierung. Und wie Thode bereits in seiner Entgegnung auf Wickhoffs Schrift[1]) klargelegt hat, ist es nichts anderes als eine subjektive und willkürliche Ansicht, wenn Wickhoff das Orsiniwappen im Kreuzgewölbe mit den vier Evangelisten als eine Art Dank an den Kardinal Giovanni Gaetano Orsini auffaßt, der schon vor seiner Ernennung zum Protektor des Ordens im Jahre 1263 der Kirche möglicherweise Mittel zu ihrer malerischen Dekoration geschenkt habe. Sein Interesse für die Kirche war wohl später als Protektor des Ordens (1263) und zuletzt während seiner päpstlichen Regierung (1277—1280), als oberster Herr des Ordens und der Francescokirche, kaum geringer. In den Siebziger und Achtziger Jahren finden wir auch noch andere Mitglieder der Orsini in Verbindung mit dem Orden. Nicolaus III. ernennt seinen Brudersohn Matthäus Rubeus Ursinus zum Protektor. Und Napoleone Orsini, der im Jahre 1288 von Papst Nicolaus IV. zum Kardinal ernannt wird, hat augenscheinlich seine Kapelle in der Unterkirche verhältnismäßig früh gebaut, wie wir wenigstens aus ihren Glasmalereien schließen dürfen, die noch das Stilgepräge „Cimabues" und seiner nächsten Nachfolger tragen. Einen sicheren Anhaltepunkt für die Datierung des Orsiniwappens in der Oberkirche haben wir also nicht.

Befände sich das Orsiniwappen wirklich auf dem Idealbilde von Rom auf dem Matthäusfresko, wie Wickhoff anzunehmen scheint, dann hätten wir die Möglichkeit einer sicheren Datierung. Wir müßten dann Matthäus als den Namensheiligen des Vaters des Orsinipapstes (Nicolaus III.) ansehen, von dem die Legende[2]) erzählt, er habe einst seinen Sohn Johannes zum heiligen Franz gebracht, dieser habe den Knaben in seine Arme genommen,

---

[1]) Repert. f. Kunstw. Band XIII, 1890. S. 34.

[2]) Vgl. Wadding, Annales Minorum II, S. 35 f.

ihn gesegnet und ihm geweissagt, daß er einst zum obersten Bischof der Kirche erhöht werden solle, und hinzugefügt: „In diesen kleinen Händen sind große Wohltaten für uns verborgen." Bis zu dem Augenblick, wo sein Sohn auf Petri Stuhl saß und seine Wohltaten über die Minoritenbrüder ausgoß, „hatte der alte Vater die Worte des heiligen Franz in seinem Herzen verborgen gehalten und sie keinem offenbart, ehe er sie durch Taten in Erfüllung gehen sah". Mit diesen Worten schließt Wadding die Legende. Schöner könnte das Orsiniwappen auf dem Idealbild von Rom oben im Kreuzgewölbe — als höchste Krönung der Kirche, hoch über dem Grabe des heiligen Franz — nicht gedeutet werden, als eine Erinnerung an Francescos Prophezeiung der Zukunft des Kindes, das er gesegnet in die Arme Matteos zurücklegte. Die Prophezeiung ging in Erfüllung. Das Kind saß in Rom auf Sankt Peters Stuhl, ein Wohltäter der Kirche nicht zuletzt durch seine eifrigen Bemühungen für deren malerische Ausschmückung. — Aber das Orsiniwappen auf dem römischen Bilde steht n i c h t bei Matthäus; es steht bei Marcus, dem Evangelisten des Apostels Petrus (Taf. 29). Es gibt uns also nicht den bewußten Fingerzeig für Matteo Orsini, den Vater Nicolaus' III., und die Prophezeiung des heiligen Franz. Trotzdem scheint das Orsiniwappen in irgend einer Weise mit Johannes Gaetano in Verbindung zu stehen in den fast dreißig Jahren seiner engen Beziehung zur Francescokirche (vom Einweihungsfest im Jahre 1253 bis zu seinem Tode als Papst im Jahre 1280). Unsere Forschungen bezüglich der Datierung der Arbeit des unbekannten Meisters in Assisi haben uns ungefähr auf das Jahr 1270 und die folgenden Jahre geführt, also in das letzte Jahrzehnt des Lebens Nicolaus' III. So helfen uns eher die Fresken dazu, das Wappen zeitlich festzulegen, als umgekehrt. Steht aber diese allgemeinere Datierung erst fest, dann kann wieder das Wappen möglicherweise einen Fingerzeig geben für eine genauere Datierung des Werkes des unbekannten Meisters. Am wahrscheinlichsten ist das Orsiniwappen auf dem Bilde von Rom wohl in die Glanzzeit der Orsini zu setzen, als ein Orsini auf Sanct Peters Stuhl in Rom saß und sein Brudersohn (Matthäus Ursinus' Enkel und Namensvetter) der Protektor der Francescokirche war, also

auf die Jahre 1277—80. Doch bleibt das eine Hypothese, es fehlt das Material, aus dem sich sicheres schließen ließe. Eine absolut genaue Datierung kann die Kunstforschung bis jetzt überhaupt nicht geben. Wir können wohl die ganze Kette („Cimabue“ bis Franzlegende) in das letzte Drittel des Jahrhunderts verlegen, aber den Anfang und das Ende können wir vorläufig nur in einem Spielraum von fünf bis zehn Jahren bestimmen.

*

Wir kommen nun, nachdem das letzte Hindernis aus dem Wege geräumt ist, endlich direkt zum Endziel dieser Studien, den Unbekannten zu finden. Unsere bisherigen Untersuchungen haben uns folgende Anhaltepunkte gegeben:

I. Er gehört der letzten Generation des Dugento an. Und zwar steht er am Anfang. Seine Tätigkeit in Assisi beginnt um 1270 (oder möglicherweise fünf bis zehn Jahre früher).

II. Seine Kunst hängt mit dem Kunstleben in Rom zusammen.

III. Seine Heimat ist Toskana. Beweis: seine Thronstühle.

Der erste Punkt ist bereits erledigt, die beiden andern müssen wir ein wenig näher behandeln.

Noch niemand hat den unbekannten Meister von Assisi außerhalb Toskanas gesucht, auch nicht die beiden hervorragenden englischen Kunstforscher, die sich beide in der Cimabuefrage mehr oder weniger entschieden Wickhoffs negativer Kritik angeschlossen haben.

Der eine ist Jean Paul Richter, in „Lectures on the National Gallery“ in London vom Jahre 1898. Er behauptet mit Recht, daß sich unter den Werken, die Vasari Cimabue zuschreibt, Sieneser Arbeiten befinden, damit meint er unter andern hauptsächlich die Madonna Rucellai (als Duccios Werk). Aber er gibt zu, daß es dort noch andere gibt, „that not only belong unquestionably to the period we are discussing, but are also obviously Florentine in character. Further researches alone can determine, how far we may be justified in ascribing any of these pictures to Giotto's forerunner“ Cimabue.

Cimabue ist also nicht von vornherein ausgeschlossen, wie bei

Wickhoff. Auch Richter kann Wickhoffs Analyse des Kreuzes der B. Benedicta nicht überzeugend gefunden haben, er läßt die Cimabuefrage jedenfalls offen stehen. Vasari führt uns in dem Katalog über Werke Cimabues (der auch die Madonna von S. Trinità mit aufführt, ein Bild, das alle als ein Werk des unbekannten Meisters von Assisi auffassen) nach Richter nirgends über das Toskanische hinaus, zum großen Teil sogar nach Florenz selbst, der Stadt Cimabues. Richter hat seine endgültige Meinung über die Frage noch nicht ausgesprochen. Aber solange er sich nicht ausdrücklich für das Gegenteil ausspricht, haben wir guten Grund, zwischen den Zeilen zu lesen, daß auch er die Madonna von S. Trinità als ein florentinisches Werk auffaßt. Indessen scheint Richter keine hohe Meinung von dem Standpunkt der Malerei in Cimabues Stadt während der Zeit seines Lebens und Wirkens zu haben. Er meint, daß „before the entry of Giotto upon the scene, Florentine art could in no way pretend to rival that of Siena."

Langton Douglas, der zweite der beiden englischen Schriftsteller, die sich über die Cimabuefrage ausgesprochen haben, geht noch einen Schritt weiter zugunsten der Stadt Duccios. Als Sienas Hauptfeldherr in dem neuen künstlerischen Wettkampf mit Florenz genügt es ihm nicht, daß die Madonna Rucellai für Siena zurückerobert ist, auch das Fresko des Unbekannten in der Unterkirche von Assisi, das Madonnenbild mit dem heiligen Franz, will er für Siena in Anspruch nehmen.[1])

Der unbekannte Meister von Assisi ist also ein Sienese, — das wäre eine notwendige Schlußfolgerung.

Bis zu dieser weitgehenden neuen, soviel ich weiß, bisher unbekannten Hypothese ist also der ausgezeichnete Forscher bei der Unklarheit, die zur Zeit über das Cimabueproblem herrscht, gekommen; das zeigt, wie zwingend notwendig es für die Forschung ist, die ganze Frage wieder aufzunehmen. Aber — auch Douglas sucht den unbekannten Meister in T o s k a n a.

Anhänger der Morellischen Schule pflegen nicht selten eine

[1]) Vgl. seine Ausgabe von Crowe and Cavalcaselle II, S. 2, Note IV: We believe this Madonna to be a sienese work.

allzu scharfe Trennung zwischen den verschiedenen Entwicklungsgängen in den verschiedenen italienischen Kunstzentren vorzunehmen, gerade als ob diese untereinander durch eine chinesische Mauer abgeschlossen gewesen wären. Zwar birgt das eine relative Wahrheit, denn sie zeigen eine verhältnismäßig große Unabhängigkeit voneinander und ein stark in die Augen fallendes Sondergepräge, aber absolut aufgefaßt, liegt diese Behauptung im Streite mit allen Entwicklungsgesetzen. Denn wo materieller Verkehr gepflegt wird, kann auch geistiger Austausch nicht ausbleiben, und so weit die Verkehrswege reichen, spornen Fortschritte der einen die andern zur Nachahmung an. Die exklusive Richtung hat einen ausgeprägten Vertreter in Jean Paul Richter in seinen „Lectures" gefunden; er schreibt hier auf Seite 16: There cannot be a doubt that the School of Siena in its development, and even in its origin, is totally distinct from that of Florence .... and completely free from mutually modifying influences.

Bereits das erste Werk, das wir hervorzuheben haben, ein Werk, das uns einen doppelten Anhaltepunkt gibt durch eine Jahreszahl und durch einen Künstlernamen, führt uns sofort auf die Verbindung zwischen Florenz und Siena; es ist das Madonnenbild in der Servikirche in Siena, das einstmals die Inschrift: MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit getragen hat.[1])

Der Florentiner Coppo di Marcovaldo kämpfte mit in der Schlacht von Montaperti im Jahre 1260, wurde dort möglicherweise gefangen genommen und nach Siena geführt, wo er im Jahr darauf seine Madonna in der Servikirche malte. Gegen 1265 war er in Pistoja ansässig, wo in der Sakristei des Domes noch heute ein Kruzifix mit sechs Passionsbildern von ihm aufbewahrt wird, das aktenmäßig aus der Zeit um 1275 stammt. Douglas macht außerdem auf ein sehr mittelalterliches Madonnenbild in erhöhtem Stuckrelief aufmerksam mit dem Jesuskind frontal auf Marias Schoß, das wegen anderer Stilzeichen ein Frühwerk Coppos zu sein scheint. Diese drei Bilder gehören sämtlich einem Künstler an, der inner-

---

[1]) Siehe Peleo Bacci in Venturis L'Arte 1900, S. 32 ff., und Douglas' Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle I, S. 173 ff.

halb eines gemäßigten Konservatismus mit dazu beigetragen hat, dem überlieferten Schema größere Lebendigkeit und Natürlichkeit zu verleihen.

Vergleichen wir das Madonnenbild Coppos vom Jahre 1261 in der Servikirche von Siena (Taf. 15) mit dem etwas fortgeschritteneren Madonnenbilde in der Servikirche in Bologna (Taf. 16), das Thode — mit viel Wahrscheinlichkeit — „Cimabue" zuschreibt, dann gewinnen wir ein wertvolles kunsthistorisches Resultat von großer Tragweite für unsere weiteren Untersuchungen:

Die thronende Madonna des Florentiners Coppo in Siena ist der Grundtypus der thronenden Madonna in Bologna. Und diese bildet wieder, wie sich gleich zeigen wird, den Grundtypus und den Ausgangspunkt für die thronende Madonna des unbekannten Meisters in der Unterkirche von Assisi.

Legt man Photographien der beiden ersten Bilder nebeneinander, so fallen sofort die Ähnlichkeiten wie die Abweichungen ins Auge, die beide gleich bedeutungsvoll sind.

Die große Silhouette ist die gleiche, ebenso der Umriß des Thrones, die Stellung der Madonna und die Art, wie sie das Kind hält.

Aber die ausgeprägtesten Züge des byzantinischen Konservatismus fehlen im Bologneserbild. Coppos kleine Engelfiguren, die kerzengerade in der Luft stehen, ohne anderen Zusammenhang mit der Hauptgruppe als durch die ausgestreckten Zeigefinger, hat der große Künstler der jüngeren Zeit in die Linienkomposition, in das Zusammenspiel einzufügen verstanden, indem er sie hinter dem Throne aufstellt und sie die Rückenpfosten des Thronstuhles umfassen läßt, als gedankenvolle Zeugen des Erlösungswunders.

Und das Kind auf dem Schoße der Maria hat nicht mehr die alte hierarchische Haltung mit der zum Segen ausgestreckten Hand. Das Kind ist, wenigstens in der Absicht des Künstlers, Kind geworden und faßt, nach Liebkosungen haschend, mit der Hand nach Marias Hemdkragen.

Der Thron trägt in seinen Grundzügen und in seinen architektonischen und ornamentalen Einzelheiten schon ganz entschieden „Cimabues" Charakter. Die geschweiften Pfosten der Rücken-

lehne brauchen nur gerade, der Aufbau etwas schlanker zu werden, und wir haben seine Thronstühle in ihrer Vollendung.

Nur der Maßstab der Engel ist noch immer sehr klein, ungefähr halb so groß wie die Hauptgruppe, ein Überbleibsel des älteren Stiles.

Machen wir nun dieselbe Probe mit einem Vergleich zwischen der thronenden Madonna in Bologna und der thronenden Madonna in der Unterkirche von Assisi, so überrascht auch hier ein ähnlicher Zusammenhang und eine gleich natürliche Entwicklung von dem einen Typus zum andern (vgl. Taf. 16 mit dem Titelbild).

Alles, was wir auf dem Bologneserbilde haben, haben wir auch auf dem von Assisi, nur leise verändert und mit einigen Zutaten, nämlich, abgesehen vom heiligen Franz selbst, der die Komposition gar nicht berührt, mit zwei neuen Engeln.

Die Seitenpfosten der Rückenlehne sind in Assisi nicht mehr geschweift, sondern gerade; ein entschiedener Fortschritt für die Gesamtwirkung. Aber davon abgesehen, hat auch hier das ursprüngliche und eigentliche Grundmotiv, die Madonna mit dem Kind und der Engelwacht, eine wesentlich übereinstimmende Silhouette auf beiden Bildern. Die Haltung der Madonna, der Faltenwurf des Gewandes in seinen Hauptzügen, die Art, das Kind zu halten, sind ganz die gleichen. Und auch das Kind selbst ist auf beiden Bildern überraschend ähnlich. Die unwesentlichen Änderungen in der Gewandung, die auf dem Assisifresko das entblößte rechte Beinchen bedeckt, und in der Haltung der Hand, die hier wieder wie bei Coppo zum Segen ausgestreckt ist, dürfte vielleicht ein Zugeständnis an die kirchliche Tradition und Würde sein.

Mit Ausnahme der neuen Form der Rückenlehne sind die Änderungen am Thronstuhl ganz unwesentlich. Die größte Veränderung in der Komposition ist die, daß die Engelwacht verdoppelt ist, und alle vier in aufrechter Stellung die Seitenpfosten des Thrones umfassen.

Nach einem eingehenden Studium des Originales in Bologna bin ich ganz entschieden geneigt, Thode zu folgen und die thronende Madonna in Bologna als ein Werk desselben Meisters aufzufassen, der die thronende Madonna in der Unterkirche von Assisi gemalt

hat. Aber gleichviel, man mag nun diese Ansicht teilen oder nicht, eines scheint doch absolut sicher zu sein: durch den Bologneser Typus steht der von Assisi unmittelbar in einem abgeleiteten Abhängigkeitsverhältnis zu dem Grundtypus, der uns in dem Werk des Florentiners Coppo von 1261 entgegentritt. Und gerade das ist für unsere Untersuchungen von der größten Wichtigkeit. Die Kunst in Florenz um 1260 hat einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung des großen Unbekannten. Diese Entwicklung, die in dessen mächtigem Madonnenbilde mit der Engelwacht in der Unterkirche von Assisi einen ihrer Höhepunkte erreicht — ja einen der Höhepunkte der mittelalterlichen Bildkunst überhaupt, wird eingeleitet durch einen Aufschwung der florentinischen Kunst, sie ist offenbar selbst der erste mächtige Aufschwung der florentinischen Kunst, beeinflußt von Fremdem.

Coppos thronende Madonna ist im Jahre 1261 ausgeführt. Erst im Laufe des folgenden Jahrzehntes kann wohl allerfrühestens die Entwicklung aus seinem konservativ gebundeneren Typus ihren Höhepunkt in dem vollgereiften klassisch-kirchlichen Typus des großen Unbekannten erreicht haben. Das bahnbrechende Werk des Meisters in Assisi darf demnach also kaum viel früher als um 1270 angesetzt werden.

Das stimmt genau überein mit der Zeitgrenze, die wir auch als Hauptresultat unserer zusammenhängenden Analyse der malerischen Dekoration der Oberkirche als die früheste Zeitgrenze seiner Arbeiten in Chor und Querschiffen festgestellt haben.

Und wird man, wie ich hoffe, mit mehr oder weniger objektiver Sicherheit beweisen können, daß der unbekannte Meister doch der Florentiner Cimabue ist, dann bildet Coppos Kunst oder, wenn man lieber will, das Kunstmilieu in Florenz um 1260 eine wesentliche Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung. Wir werden bald sehen, daß auch noch andere Stilmerkmale die Fresken in Chor und Querschiffen der Oberkirche mit der florentinischen Kunst verbinden.

Das Madonnenbild in Bologna ist nicht allein merkwürdig durch seine einheitlichere Gesamtwirkung und seinen unmittelbaren Wirklichkeitssinn, der seine höchste Form in dem Jesuskinde

erreicht, sondern auch durch seine Technik. Ich erinnere mich kaum, irgend ein Bild in Tempera gesehen zu haben, das nach dieser Richtung hin so belehrend wäre.

Der blaue Mantel der Madonna ist plump und schwerfällig mit Ölfarbe übermalt. Im übrigen ist das Bild durchgehend wohl erhalten, fast ohne Retouche. Wir können an den Rändern sehen, wie die hölzerne Tafel mit feiner Leinwand überzogen ist, als Unterlage des vergoldeten Kreidegrundes. Wir können die Farbengebung über dem Goldgrund verfolgen, übereinanderliegende Schichten durchsichtiger Lasurfarben, immer pastoser werdend bis zu den letzten Glanzlichtern in den Locken, den Augen und den Engelsflügeln. Marias rotes, kariertes Kissen, ihre schwarzen Schuhe, ihr lasiertes rotes Gewand, die blauen Mäntel und die rote Gewandung der Engel in symmetrischer Anordnung, das rote Diademband, nirgends ist etwas von schematischer Farbengebung zu finden; wir haben einen Künstler, der mit der Farbe modelliert. Das höchste leistet seine Technik in den Flügeln der Engel mit ihren roten, blauen und weißen Streifen. Seine Kunst ist wieder Leben geworden durch sein neues Erkennen des Lebens; am meisten konservativ schematisch sind Gesicht und Hände der Madonna.

Auch der Thronstuhl ist sehr gut erhalten. Über dem Goldgrunde findet sich an den hellsten Stellen hellgelbe, an den dunkleren Stellen dichtere, dunklere Lasur. Darüber sind die Konturen, die Schattierungen und die Muster angelegt, im höchsten Licht mit vollerer Kraft, in den dunkleren Schattenpartien mit gelblichen, rötlich-goldenen Strichen.

Dieses Bild in Bologna gibt uns nicht nur das Mittel, ein zerstörtes und arg mitgenommenes Bild in Tempera wie „Cimabues" Trinità-Madonna in der Akademie zu Florenz, das an vielen Stellen seine Lasurschichten bis auf den Goldgrund eingebüßt hat, in seinem ursprünglichen Farbenglanz wieder vor unser Auge zu zaubern, es gibt uns auch eine Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt der Fresken in Assisi. Denn die Freskomalerei jener Zeit hatte eine ähnliche Technik (eine Farbenschicht über der andern, oft Tempera- über der echten Freskountermalung vgl. S. 30 ff.).

Denken wir uns nun die thronende Madonna in der Unterkirche mit ihrer Engelwacht wieder in ihrer ursprünglichen Farbenwirkung, dann stehen wir vor einer eigentümlichen Schönheit, strenger und ernsthafter und vielleicht manchem weniger zugänglich, als jetzt nach Bottis feinfühliger Restaurierung. Ich teile auch jetzt Thodes und Strzygowskis Bewunderung vollauf, und doch bin ich mir wohl bewußt, daß ich hier ein altes mittelalterliches, kirchlich strenges Gedicht nur in einer modernen Übersetzung genieße.

Auch das nächste Bild außerhalb Assisis, das noch sicherer in Beziehung zum Lebenswerk des unbekannten Meisters steht (wohl von allen als sein Werk anerkannt), führt uns nach Florenz: Das Trinità-Bild in der Akademie zu Florenz, die Madonna mit zweifach verdoppelter Engelwacht, hoch über vier alttestamentlichen Propheten thronend (Taf. 14).

Seit der ersten Stunde meiner Cimabue-Studien in Assisi hat dieses Bild im Mittelpunkt meiner Untersuchungen gestanden, als ein Leitfaden durch das Labyrinth meiner Stilanalyse, während ich die Madonna Rucellai in S. Maria Novella vom ersten Augenblick an beiseite ließ als das Werk eines fremden Meisters, das mit meiner Aufgabe nicht direkt zu tun hatte.

Als Bildtypus ist die Trinità-Madonna ikonographisch (womit jedoch nicht ohne weiteres gesagt sein soll auch in der Zeitfolge) eine Weiterentwicklung des Bologneser-Typus, wobei die Madonna der Unterkirche ein Zwischenglied bildet: die Engelwacht ist zweifach verdoppelt, zuerst von zwei auf vier, sodann von vier auf acht. Das oberste der vier Engelpaare (die ursprünglichen zwei) nähert sich wieder der Stellung in Bologna, es steht nicht mehr neben dem Thronstuhl, sondern hinter der Rückenlehne.

Um zu noch größerer Klarheit der ikonographischen Entwicklung des Grundtypus zu gelangen, müssen wir noch ein weiteres Bild des unbekannten Meisters von Assisi zu Hilfe nehmen, das zweifellos von ihm stammende Fresko im Chor der Oberkirche, Maria als Himmelskönigin an der Seite des Heilands darstellend. Von allen seinen Thronen ist der Thron auf diesem Bilde wohl der festlichste. Hier thront Maria als Himmelskönigin und das

Kind auf ihrem Schoße ist zum Herrn des Himmels und der Erde erhöht (vgl. Taf. 13 mit 14).

Der Thron ist in seinen Hauptzügen auf beiden Bildern — dem Trinitàbilde und dem Assisifresko — gleich gebaut, mit hervortretenden, breiten Seitenpfosten. Die unterste Stufe ist nicht geradlinig, wie bei den anderen Thronen, sondern halbkreisförmig abgerundet. Beide Throne sind ganz en face gegeben, die inneren Füllungen der Seitenpfosten in richtiger Verkürzung. Nur der Schemel hat in Assisi noch den Perspektivfehler des herkömmlichen Schemas (er ist von der Seite gesehen, auf diesem Fresko von rechts, auf den andern in der Regel von links).

Die Berührungspunkte zwischen diesen beiden Kompositionen erstrecken sich aber noch auf ganz andere Dinge. Die Schar der Heiligen, die auf dem Assisifresko den Thron der Himmelskönigin in Anbetung umgibt, hat auf der Trinità-Madonna ihr bescheidenes Gegenstück in den vier alttestamentlichen Propheten, die in den Bogen unter dem Thron die Weltherrschaft des Jungfrauenkindes weissagen. Und wenn man genau zusieht, wird man auch die Gestalt mit dem Krondiadem und der anbetenden Hand des Trinitàbildes auf dem Fresko in der Heiligenschar (dritte Reihe rechts, dem Thron zunächst) wiederfinden.

Schon allein der Zusammenhang zwischen diesen beiden Bildern scheint zu genügen, um den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Trinitàbilde und den Fresken in Assisi zu beweisen. Und vergleichen wir hiernach wieder das Trinitàbild mit der thronenden Madonna in der Unterkirche und sehen, wie die vier Engel auf der letzteren Zug für Zug zusammenfallen mit den beiden untersten Engelpaaren auf dem ersteren, dann bleibt kaum mehr Raum für einen Zweifel; alles spricht dafür, daß die Fresken in Assisi und das Trinitàbild von demselben Meister ausgeführt sind.

Die Trinità-Madonna, die ihre ursprüngliche Farbenschönheit eingebüßt hat, ohne, wie die Madonna in Assisi, eine moderne Entschädigung durch Bottis Restauration zu erhalten, wirkt mit ihrer schwerfällig aufgebauten Komposition, noch dazu bei ihrer Aufstellung in einem Galeriesaal, für einen modernen Menschen vielleicht weniger ansprechend. Aber höher aufgestellt, auf ihrem

rechten Platz über einem Altare, würde die Komposition mehr Gleichgewicht bekommen und das ganze Bild eine strenge, kirchliche Feierlichkeit gewinnen, die fein und zart unterbrochen wird durch die rhythmisch wechselnde Neigung der Engelköpfe und die eigenartige und freundliche Anmut der Gesichter, jene milde Anmut, die in einer stark männlichen Kunst doppelt anmutig wirkt: ex forte dulcedo.[1])

Wäre es sicher festgestellt, daß die Madonna Rucellai (Taf. 18) Duccios Arbeit ist, auf Bestellung der Brüderschaft unserer lieben Frau vom 15. April 1285, und wäre es auf der andern Seite unwiderleglich bewiesen, daß dieses Bild den Trinità-Assisi-Typus als Voraussetzung hat, dann hätten wir eine neue und sichere Jahreszahl, um den Zeitraum für die Ausführung der Assisifresken annähernd feststellen zu können, also ungefähr von 1270, der Zeitgrenze, die wir früher gewonnen haben, bis etwa 1285.

Die erste Frage ist bereits von vielen gründlich erwogen worden, und immer mehr Forscher haben sich Wickhoffs und Jean Paul Richters Auffassung angeschlossen, die durch Wood-Browns Untersuchungen über das Schicksal des Altarbildes neuen Halt gewonnen hat.[2]) Für uns liegt kein Grund vor, dieser Frage in ihrer ganzen Ausdehnung nachzugehen. Ich möchte nur als meine persönliche Ansicht aussprechen, daß auch ich die äußeren wie die inneren Gründe für diese Auffassung sehr schwerwiegend finde. Die Madonna Rucellai scheint ganz entschieden Duccios Werk zu sein. Zu den Gründen, die andere bereits angeführt haben, kann ich noch gewisse Eigentümlichkeiten des Thronstuhles hinzufügen. Ich habe schon früher die Spitzbögen der Füllungen erwähnt. Daß ein Maler wie Duccio, von Siena, wo Giovanni Pisano schon als leitender Baumeister lebte und wirkte, früh dem gotischen Spitzbogen einen bescheidenen Platz in seinem Ornamentalsystem anweist, ist nicht überraschend. Sein Altarwerk im Dom, 25 Jahre später, ist im gotischen Stil ausgeführt. Es sind aber noch

[1]) Vgl. Walter Pater: Studies in the History of the Renaissance S. 73 im Kapitel über "The Poetry of Michelangelo".

[2]) Wood-Brown, the Dominican Church of Santa Maria Novella. Edinburg 1902 und Repertorium für Kunstw. B. XXIV 1901, S. 130.

andere Eigentümlichkeiten an dem Thronstuhl, die das Altarbild in S. Maria Novella zu der Kunst in Duccios Stadt in festere Beziehung bringen. Die Art, wie die kleinen gradlinigen Schraffierungen horizontal in das Ringsystem der Seitenpfosten eingefügt sind, hat kein Seitenstück bei irgendeinem der Throne, die wir bisher besprochen haben. Aber eine nah verwandte Reihe solcher Striche finden wir auf dem Bilde S. Peters in der Galerie von Siena. Und wie Douglas uns schon gezeigt hat, hat der Rucellai-Thron die augenfälligsten Berührungspunkte mit dem Thronstuhl auf Duccios Jugendbild (Nr. 20 in stanza „i") in derselben Galerie. Der Schemel auf dem Rucellai-Bilde ist außerdem durch einen vertikalen Doppelbogen in zwei Teile geteilt, während der Schemel auf den Thronen der Bologna-Assisi-Bilder nur einen Bogen hat.

Die zweite Frage: ob wir dem Rucellaitypus in der ikonographischen Reihenfolge einen späteren oder früheren Platz als dem Assisi-(Louvre)-Trinità-Typus anweisen sollen, ist schwieriger zu entscheiden; das subjektive Empfinden spielt hier eine noch größere Rolle. Einen Beweis dafür haben wir gleich in der Stellung der verschiedenen Kunstforscher zu der Frage. Während auf der einen Seite Wickhoff, der den Assisi-Trinità-Typus und die damit zusammenhängenden Werke auf die Zeit um 1253 und die Madonna Rucellai als Duccios Werk um 1285 setzt, es nicht auffallend findet, daß die kompliziertere Gruppierung der knienden Engel auf Duccios Bild (eine Entwicklung, wie er meint, aus dem Trinità-Typus mit den stehenden Engeln) erst nach einem Zeitraum von dreißig Jahren auftritt, hat auf der anderen Seite jetzt ein jüngerer Kunstforscher, Wilhelm Suida, im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen von 1905 den entgegengesetzten Gesichtspunkt verfochten. Er findet, daß die Rucellai-Engel, die frei im Himmelsraum knien und nur mit den Händen den Thron umfassen, die erste und natürlichste Übergangsform bilden zu einer geschlosseneren Kompositionsart als Coppos byzantinisch zusammenhangslose Engelchen.

Suidas Betrachtungen haben mich nicht überzeugen können. Die bis jetzt geltende Auffassung, daß die Rucellai-Madonna eine fortgeschrittenere und nicht eine frühere Entwicklungsstufe bezeichnet,

scheint mir die einzig wahrscheinliche. In einem Excurse im Anhange werden wir Suidas Hypothese prüfen und im Zusammenhang damit auch die thronende Madonna von San Francesco in Pisa (im Louvre) besprechen, die ich nicht als ein eigenhändiges Werk von „Cimabue" betrachten kann (Taf. 17). Suidas Hypothese wird einer näheren Prüfung nicht standhalten können. Nach allem scheint doch immer die Auffassung die größte Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, daß die Madonna Rucellai Duccios Werk von 1285 ist, und daß der Assisi-Trinità-Typus einem früheren Entwicklungsstadium angehört.

Somit gewinnen wir durch eine Wahrscheinlichkeitsberechnung eine neue Zeitgrenze. Die Fresken von Assisi mit ihren Madonnen und ihren Thronstühlen scheinen vor 1285 zu liegen. Demnach müßten sie nach der Zeitgrenze, die wir früher gewonnen haben (zuletzt von Coppos Madonna ausgehend), um 1270 begonnen und in den nächsten zehn bis fünfzehn Jahren ausgeführt worden sein (bis 1285).

Es bleibt uns noch übrig, von den Typen des Meisters von Assisi den gekreuzigten Heiland auf den beiden großen Fresken im rechten und linken Querschiff der Oberkirche zu prüfen. Auch er befestigt im hohen Grade die Verbindung zwischen Florenz und Assisi, und zwar einerlei, ob wir das Kruzifix im Refektorium von S. Croce als „Cimabues" Werk auffassen oder nicht. Auch hier ist wieder Coppos Kunst das Bindeglied mit Florenz und zwar in seinem Kruzifix in der Domsakristei von Pistoja[1]) aus dem Jahre 1275, dem sich eine Gruppe von anderen in und um Florenz anschließt, die eben jetzt noch durch Suidas Untersuchungen vermehrt worden ist. So viel wir wissen, kann Coppos Kreuz zeitlich das letzte von allen sein, aber der Typus, den es repräsentiert, ist in jedem Falle der älteste von allen, ist der Ausgangspunkt für alle übrigen. Coppo ist offenbar ein Künstler, der mit einem verhältnismäßig konservativen Talent frühzeitig auf einem erreichten Höhepunkt stehen geblieben ist, und auch sein Sohn und Gehilfe Salerno hat sich in seiner Entwicklung nicht über den Standpunkt des

[1]) Reproduziert in L'Arte 1900, in P. Bacci's Studie, S. 32 ff.

Vaters erhoben. Coppos Kruzifix baut sich auf Giuntas Typus auf, dessen Derbheit er durch größere Lebendigkeit und Natürlichkeit mildert. Ihm schließen sich die Kruzifixe im Refektorium von S. Croce, in der Sakristei von S. Maria del Carmine und in S. Stefano in Paterno vor Florenz an. Der Typus ist, abgesehen von kleinen und unwesentlichen Abweichungen, in allen dreien der gleiche. Sie haben mit Coppo die Gesichtstypen mit den langen Unterpartien und der niederen Stirn gemeinsam, nur die Linien der Hüften sind runder. Am größten ist die Übereinstimmung zwischen den Kruzifixen von S. Croce und S. Maria del Carmine, denen sich der gekreuzigte Heiland der Fresken von Assisi auf das engste anschließt. Fast jede Linie in den Silhouetten, jedes Verhältnis ist dasselbe. Doch ist in Assisi der Heiland nicht mehr isoliert, er ist als Mittelpunkt in das Drama von Golgatha mit seinem stark bewegten Leben eingefügt, auch das Lendentuch hängt nicht mehr unbeweglich lotrecht herab wie auf den andern Bildern, es flattert im Winde. Und doch kommen uns gerade die flatternden Falten wie etwas später hinzugefügtes vor, das ursprünglich dem Typus fremd war und mit dem gegebenen Schema organisch nicht recht zusammenpaßt (Taf. 63 und 64).

An der Hand dieses sicheren Resultates unserer Stilanalyse, nach der also auch der Kruzifixtypus einen Zusammenhang zwischen Assisi und Florenz beweist, fällt es weniger ins Gewicht, ob man das Kreuz von S. Croce als das Werk des Meisters von Assisi auffaßt oder nicht. Die Kunst des Meisters von Assisi, seine Entwicklung, hat ihre Wurzel in Florenz, auf dem Boden, der schon die Kunst eines Coppo (Madonna und Kruzifix) hervorgebracht hat.

Die Fresken in Assisi sind in so schlechtem Zustande, daß es seine Schwierigkeit hat, die Frage durch einen direkten Vergleich zu entscheiden. Wohl können sie eine ausreichende Grundlage geben, um das Kunstzentrum, aus dem sie stammen, zu bestimmen, doch wenn es gilt, eine Künstlerindividualität festzustellen, nützen sie uns weniger. Doch bietet das Kreuz in S. Croce mit den beiden Halbfiguren der Maria und des Johannes auf den Querarmen eine etwas breitere Grundlage für ein vergleichendes Studium. Die Typen sprechen nicht dagegen, es dem „Cimabue" zuzuschreiben,

sie haben eine ganz entschiedene Verwandtschaft besonders mit den Engelsgesichtern auf dem Trinitàbilde, und auch die weiche Haarbehandlung des Heilands scheint die gleiche wie bei den Propheten des Trinitàbildes. Persönlich bin ich geneigt, dem Meister von Assisi auch das Kreuz von S. Croce zuzuschreiben, doch auch diese Frage ist nicht bestimmt zu beantworten. —

Nach dieser Feststellung des Verhältnisses unseres Meisters zu Florenz, dem eigentlichen Ausgangspunkt seiner Entwicklung, bleibt noch übrig, auch sein Verhältnis zu Rom und der römischen Kunstentwicklung näher zu untersuchen. Wir haben bereits früher gesehen, daß sein ganzes ornamentales Dekorationssystem auf römischen Traditionen aufgebaut zu sein scheint. In Rom finden wir die nächsten Seitenstücke sowohl zu seinen Bildborten mit ihrer frischen und lebensvollen Protorenaissance, wie zu seinen Konsolenfriesen mit ihren cosmatischen Mosaikintarsien. Auch der bildliche Inhalt seiner Fresken betont mit überzeugender Kraft diesen Zusammenhang mit Rom. Strzygowskis Untersuchungen haben für diese Fragen grundlegende Bedeutung. Er hat auf einer der Evangelistenfresken im Kreuzgewölbe ein zusammengedrängtes und verkürztes Idealbild der Stadt Rom entdeckt. Wir sehen die Engelsburg, das Pantheon, einen der hohen mittelalterlichen Türme, mehrere Kirchen usw., und auf einer der Kirchen in vielfacher Wiederholung, wie Wickhoff nachgewiesen hat, das Wappen der Orsini (nicht der Savelli, wie Strzygowski meint). Auf diesen Reminiszenzen römischer Baukunst scheint auch die Hintergrundsarchitektur auf seinen übrigen Evangelistenfresken und auf seinen Petersfresken (eine freie Umbildung eines byzantinischen Hintergrundmotives) aufgebaut zu sein (Taf. 29, 30, 19).

Strzygowski hat in seinem Werk „Cimabue und Rom" (S. 178) auf den Zusammenhang zwischen den Fresken im rechten Querschiff der Oberkirche und der Peter-Paulslegende in der Vorhalle der alten Petersbasilika in Rom aufmerksam gemacht. Diese waren früher nur durch Grimaldis Zeichnungen[1]) vom Anfang des 17. Jahrhunderts in einer kleineren Auswahl von neun Stück bekannt.

[1]) Kürzlich in die vatikanische Bibliothek übergeführt. Barb. Lat. 2733, Fol. 135—43.

Durch d'Achiardis Studie über die Fresken in San Piero in Grado — die ich nur aus Korrekturbogen kenne — wird sich auf indirektem Wege unsere Kenntnis noch bedeutend vermehren. D'Achiardi hat nämlich bewiesen, daß die Fresken von San Piero in Grado nicht, wie man früher meinte, auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts auf einen Pisaner Künstler aus der Schule Giuntas zurückzuführen sind, sondern daß sie mehr oder weniger frei behandelte Kopien der Fresken in der Vorhalle der alten Petersbasilika sind, ungefähr im Jahre 1300 ausgeführt, wahrscheinlich von Diodato Orlandi selbst oder einem ähnlichen, schwächeren Meister.

Schon Strzygowski hat sich mit voller Berechtigung über die apokryphischen und schwankenden Meinungen Grimaldis über das Alter der römischen Fresken hinausgesetzt. Während Grimaldi sie bald in die Zeit Leos IV. ins 9. Jahrhundert, bald in die Zeit Gregors IX. an den Anfang des 13. Jahrhunderts setzt, faßt Strzygowski, der sich auf ihren Stilcharakter stützt, sie ohne weiteres als Cavallinis Werk auf. Bekanntlich erwähnt Lorenzo Ghiberti von seinem Besuch in Rom in Worten höchsten Lobes verschiedene Arbeiten Cavallinis in der Peterskirche selbst[1]), besonders zwei Kolossalfiguren des Paulus und Petrus, zusammen mit den vier überlebensgroßen Evangelisten über dem Eingangsportal. Grimaldis Zeichnungen (Fol. 120) geben sie in einer leicht kolorierten Skizze der ganzen Eingangswand wieder. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Cavallini diese Kolossalfresken und andere Arbeiten im Inneren der Kirche, von denen Ghiberti spricht, während der Ausbesserung der alten Basilika ausgeführt, die schon von Nikolaus III. mit großem Eifer betrieben und noch fortgesetzt wurde, als Giotto um 1298 sein großes Mosaikbild in der Vorhalle ausführte. Sollte Strzygowski recht haben, sollte Cavallini wirklich in den Jahren, in denen er seine Fresken in der Kirche malte, gleichzeitig auch die Apostellegende über den Säulenreihen der

[1]) Unter den Fresken, die Grimaldi und andere frühere Verfasser in die Zeit des Papstes Formosus (am Schluß des 9. Jahrhunderts) legt, können möglicherweise Arbeiten von Cavallini gewesen sein. Isaaks Opferung, auf Fol. 109, hat große Ähnlichkeit mit dem Fresko in Assisi und scheint derselben Zeit anzugehören. (Vgl. Eugène Müntz über Grimaldis Zeichnungen in Écoles françaises d'Athènes et de Rome I, Seite 247.)

Vorhalle ausgeführt haben? Für diese Hypothese Strzygowskis scheint vieles zu sprechen.

Auch von den Fresken in San Paolo fuori le Mura, die Ghiberti Cavallini zuschreibt, liegen manierirte Zeichnungen des 17. Jahrhundert in der Vatikanischen Bibliothek vor (jetzt Cod. Barb. Lat. 4406). Wie Hermanin in seiner Studie über Cavallinis Fresken (im Sonderabdruck Seite 39) nachgewiesen hat, scheinen die Fresken in San Paolo zwischen 1282 und 1287 gesetzt werden zu müssen, als „Abbas Bartolomäus" dem Kloster, das zur Kirche gehört, vorstand. Hier stoßen wir bereits auf eine eigentümliche Tatsache. Das Fresko, das den „Abbas Bartolomäus" zu Füßen des Apostels Paulus kniend darstellt über einem der Stadttore Roms (Barberini), zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit einer der Fresken vom Portal der Peterskirche auf Grimaldis Zeichnungen; die Porta di San Sebastiano auf dem Bilde „Domine quo vadis" hat hier durchgehend denselben Typus wie das Stadttor zu Füßen des Paulus und Abbas Bartolomäus. Vergleichen wir überhaupt die Fresken in San Paolo, sowohl die alttestamentlichen (die Lorenzo Ghiberti ausdrücklich Cavallini zuerkennt) wie die Legende des Apostels Paulus, mit Grimaldis neun Zeichnungen aus der Vorhalle der Peterskirche und unter größerem Vorbehalte auch mit den Kopien in der Freskenreihe von San Piero in Grado, wo die Hintergrundsarchitektur teilweise ins Gotische umgedichtet ist, dann bekommen wir den Eindruck einer nahen Verwandtschaft zwischen den Freskenreihen der beiden Basiliken als einer gleichzeitigen und eng zusammenhängenden Kunst, eines reich aufblühenden Kunstlebens mit erwachendem Sinn für die klassische Baukunst des Altertums. Selbstverständlich sind diese manierirten Zeichnungen eine unsichere Grundlage. Aber sie verdienen immerhin größere kunsthistorische Beachtung. Ebenso wie die neun Zeichnungen von Grimaldi und die Fresken in San Piero in Grado von d'Achiardi herausgegeben worden sind, so sollten auch Francesco Barberinis Zeichnungen als ein kunsthistorisches Aktenstück veröffentlicht werden.[1])

[1]) In der „Revue de l'art chrétien" von 1898 hat Eugène Müntz einige Reproduktionen von Barberinis Genesisbildern gegeben, die er auf die Zeit vor 1000 verlegt, ohne zu erwähnen, daß Lorenzo Ghiberti sie Cavallini zuerkannt hat.

Sie geben, wenn auch in einem unklaren Spiegel, das Werk einer bedeutungsvollen Zeit wieder, und selbst die manierirten Zeichnungen können uns vielleicht von der aufstrebenden Zeit, die Giotto erzeugte, ein anschaulicheres Bild entrollen, als wir es jetzt haben.

Was die neuen Funde in S. Cecilia uns von Cavallinis Kunst gelehrt haben, stimmt mit Ghibertis Aussagen überein und erfüllt uns mit Vertrauen zu seinen Worten, wenn er die Fresken im Hauptschiff von San Paolo als Cavallinis Werk anführt. Und wieder scheint der Zusammenhang zwischen ihnen und den Fresken in der Vorhalle der Peterskirche die Hypothese Strzygowskis zu bestätigen, daß auch die letzteren von Cavallini stammen. Jedenfalls scheinen sie seiner Zeit und seiner Schule anzugehören. Doch da nicht eine einzige dieser Fresken in den zwei Basiliken im Original erhalten ist, sondern nur in umgedichteten oder manierirten Kopien, so muß man bei Schlußfolgerungen doppelt vorsichtig sein und Hypothese und Tatsache von einander scheiden.

Nach all diesem liegt die Hypothese sehr nahe, daß es neue, eben ausgeführte Arbeiten aus der römischen Protorenaissance vom Schluß des Jahrhunderts waren, die der hohe Prälat in Pisa aus dem Geschlechte Bonifacius VIII. mit dem Wappenschild Gaetani aus der Peterskirche in Rom in die bescheidenere Kirche San Piero in Grado in seinem eigenen Bistum überführen ließ, zusammen mit der ganzen langen Bilderreihe der Päpste. Wäre es sicher bewiesen, daß es neue, ganz kürzlich ausgeführte Fresken waren, die um das Jahr 1300 in Kopien von Rom nach San Piero in Grado bei Pisa überführt wurden, dann hätten wir damit eine Art indirekten Beweis gewonnen, daß die Apostellegende in der Oberkirche von Assisi die älteste und ursprüngliche, die in der Vorhalle der Peterskirche die jüngere und abgeleitete Darstellung wäre. Denn der Zusammenhang zwischen beiden ist unverkennbar. Strzygowski braucht von den Römerfresken den starken Ausdruck, daß „Cavallini hier überall, wo es möglich war, einfach die Gemälde Cimabues in Assisi kopiert“ habe. Dieser Ausdruck paßt wohl auf den Maler von San Piero in Grado in seinem Verhältnis zu den Römerfresken, aber nicht auf das Verhältnis zwischen diesen und den Apostelfresken in Assisi. Hier ist das Verhältnis trotz des

unwiderleglichen Zusammenhanges beider doch freier. Simon Magus' Flug z. B. oder St. Peters Kreuzigung „inter duas metas" sind sich wohl in Rom und in Assisi sehr ähnlich, doch hat besonders das letzte Fresko viele Abweichungen, vor allem in der Anordnung der Pyramiden im Verhältnis zum Kreuze, und ganz verschieden ist das Fresko mit St. Paulus' Tod und dem Wunder bei Tre Fontane in Rom von dem entsprechenden in Assisi. Durch die Fresken von San Piero in Grado werden auch die zwei Lücken in Grimaldis neun Zeichnungen ausgefüllt, in denen die entsprechenden zwei ersten der fünf Assisifresken stehen müßten, nämlich: Paulus heilt den Lahmen vor der Pforte des Tempels, begleitet von Johannes, und das andere Fresko, das seine authentische Erklärung durch ein paar leserliche Worte[1]) unter dem Fresko in San Piero erhält, „Petri Schatten" erweckt Tode und heilt Kranke und Besessene, und nicht wie Thode und Strzygowski wollen: der Tod des Ananias.

Alles in allem hat Strzygowski in der Hauptsache selbst gewiß recht. Die Fresken in Assisi scheinen die ältesten zu sein. Die Hintergrundsarchitektur in der Kunst des Meisters von Assisi, vor allem in den Evangelistenfresken, bezeichnet ganz entschieden eine frühere Entwicklungsstufe, die der byzantinischen Überlieferung näher steht als die Hintergrundsarchitektur in der Vorhalle der Peterskirche (und in San Paolo fuori le Mura). Aber wenn der Meister von Assisi wirklich der ältere ist, dann kann vielleicht Strzygowski zuletzt Recht behalten, wenn er meint, daß der Meister von Assisi, „Cimabue", den neuen Typus für Petri Kreuzigung „inter duas metas" geschaffen hat, einen Typus, den man weder auf den Mosaiken in Palermo und Monreale aus dem 12. Jahrhundert findet, noch, was bemerkenswert ist, auf dem Petersbilde in der Galerie von Siena aus der eignen Zeit des Meisters von Assisi. Hat er selbst diesen eigentümlichen, neuen, römischen Typus geschaffen (Taf. 22), so ist das ein ebenso sprechender Beweis für seinen Zusammenhang mit dem römischen Kulturleben wie das Idealbild von Rom auf dem Fresko über dem Hauptaltar der Oberkirche von Assisi. Überhaupt

[1]) Umbra Petri suac . . .

— ob man nun die Apostellegende in der Vorhalle der Peterskirche als Nachahmung der Assisi-Fresken auffaßt oder umgekehrt, ja selbst wenn man die Möglichkeit annimmt, daß beide eine dritte, unbekannte Typenreihe als gemeinsame Quelle benutzten, in jedem Falle ist die Apostellegende in der Oberkirche von Assisi neben vielen andern ein Zeugnis für den Zusammenhang des Meisters von Assisi mit Rom und dem römischen Kunstkreise.

*

Die Resultate unserer Untersuchungen über die künstlerische Heimat des großen Meisters von Assisi und seinen Platz in der Geschichte der Entwicklung der italienischen Malerei sind also folgende:

Seine Wurzel hat er im florentinischen Kunstleben der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

Seine Kunst ist durch viele Fäden eng verwoben mit der Kunstentwicklung in Rom.

Seine Tätigkeit in Assisi fällt in die Jahre um 1270 (jedenfalls nicht viel früher) und die darauf folgenden Jahrzehnte.

Er leitet — oder besser gesagt — als bahnbrechender Künstler hilft er, den großen Aufschwung der letzten Generation des Dugento mit einleiten, jene Steigerung der künstlerischen Kraftentfaltung, die die Voraussetzung zu Giottos neuschöpferischem Werke bildet.

Doch mit diesen Feststellungen umkreisen wir Cimabues Namen und Platz in der Entwicklungsgeschichte, die Tatsachen, die über sein Leben und Wirken durch zuverlässige, historische Aktenstücke zu unserer Kenntnis gelangt sind.

Welche sicheren Tatsachen kennen wir nun von Cimabue?

Wir haben Dantes Terzine im elften Gesang des Purgatorio, wo er Cimabue auf den ersten Platz in der Kunst seiner Zeit stellt: er hat den Ruf, er nimmt den ersten Rang ein, bis Giottos Name in aller Munde ist und den Ruhm seines großen Vorgängers verdunkelt.

Wir haben weiter die Aktenstücke im Archiv von Pisa aus den ersten Jahren des Trecento, die uns seinen richtigen Namen und Heimatsort angeben: Magister Cenni di Pepo genannt Cimabue von Florenz. (Magister Cenni dictus Cimabu pictor quondam Pepi de

Florentia). Und wir haben endlich das Dokument aus dem Archiv von S. Maria Maggiore, (von Strzygowski aufgefunden), auf dem wir Cimabue in Rom als Zeugen antreffen (Cimmabove pictor de Florencia) zusammen mit einem römischen Edelmann und mehreren hohen Prälaten, unter ihnen die Patriarchen von Jerusalem und Antiochia. Dieses Aktenstück trägt das Datum 18. (?) Juni 1272 und wird nach der Mitteilung Giovanni Ferris in zwei authentischen Exemplaren aufbewahrt.

Daß dieser Cimabue, der Maler aus Florenz, der in den Archiven von S. Maria Maggiore (und Pisa) erwähnt wird, derselbe Künstler ist wie Dantes Cimabue, Giottos großer Vorgänger, kann keinem Zweifel unterliegen.

Aus den Aktenstücken in Pisa wissen wir, daß Cimabue nicht sein Familienname war, sondern ein Beiname, der ihm aus irgend einem Grunde gegeben wurde.

Sollte irgend ein moderner Kunsthistoriker noch behaupten wollen, daß das Aktenstück von 1272 nichts mit Dantes Cimabue und Giottos Vorgänger zu tun habe, sondern irgend einer beliebigen unbekannten Persönlichkeit[1]) gelte, dann ginge aus dieser Hypothese als unvermeidliche Konsequenz hervor, daß wir zwei hervorragende Maler haben — denn auch S. Maria Maggiores Maler wird durch den Kreis von Zeugen, mit denen er zusammen auftritt, als eine hervorragende Persönlichkeit dokumentiert, — beide aus Florenz, beide aus derselben Zeit, beide mit demselben eigentümlichen Beinamen Cimabue.

Weit einfacher und weniger gesucht ist es, das Aktenstück von 1272 als einen unumstößlichen, historischen Beweis aufzufassen, daß Dantes Cimabue, „unser" Cimabue, zu diesem Zeitpunkt in Rom lebte und wirkte und in den römischen Verhältnissen völlig heimisch war. Cenni di Pepo, mit dem Beinamen Cimabue, ist 1272 in Rom gewesen, diese historische Tatsache ist bewiesen durch Strzygowskis Fund im Archiv von S. Maria Maggiore, der uns den letzten Stützpunkt gegeben hat, mit dessen Hilfe wir Dantes Cimabue, den

[1]) In Douglas' neuer Ausgabe von Crowe und Cavalc. II, Seite 3 finden wir folgende Note von Crowe: But there is no evidence to show that the Roman witness and the famous Cimabue are identical.

Florentiner Cenno di Pepo, und den großen Meister von Assisi mit demselben Kreise umschreiben können. Die Möglichkeit, daß „der große Unbekannte“ Cimabue ist, ist jetzt Wahrscheinlichkeit geworden. Und wir dürfen noch einen Schritt weitergehen. Wir haben auch in dem überlieferten Bildstoff authentisches historisches Material für den Beweis, daß Cimabue wirklich der große Meister von Assisi ist, nicht bloß sein kann, freilich nicht ohne jeden Rest von Subjektivität, die jeder kritischen Analyse anhaftet.

Wir kennen Cimabues Johannesgestalt in der Apsis des Domes von Pisa. In den Rechnungsbüchern im Archiv des Domes vom Jahre 1302, unserer Rechnung nach 1301, wird dieser Johannes nachweislich als Cimabues Werk aufgeführt; wir finden Cimabue als leitenden Meister bei den Arbeiten an den Mosaiken der Apsis aufgeführt, als der er den festgesetzten Lohn für seine Arbeit an diesem Johannes ausgezahlt bekommt. Das wird von allen modernen Kunstforschern als historische Tatsache anerkannt, auch von denen, die sich sonst der Cimabuefrage kritisch negativ gegenüber stellen. Doch alle suchen in verschiedenster Weise den Wert der Johannesfigur herabzusetzen, entweder ihren Kunstwert oder ihren Wert als historisches Beweismaterial, sie versichern, das Bild sei durch häufige Restaurierung ganz verdorben.

Gegen diese Behauptung haben wir ein unparteiisches Zeugnis von Cavalcaselle, der im Jahre 1875, als er die italienische Ausgabe seines und Crowes Werk veröffentlichte, von dem modernen Skeptizismus gegenüber „Cimabue“ und seinen Werken vollständig unberührt war. Die Cimabuefrage war damals noch nicht aufgetaucht, darum stand er der Sache ruhig und objektiv gegenüber, ohne irgend ein Sonderinteresse, den Beweiswert der Mosaikarbeit entweder zu verringern oder zu erhöhen. In seinem Werk I, Seite 316, teilt er über San Giovanni Evangelista von Cimabue zuerst im Text selbst mit, daß er weniger durch Restaurierung gelitten habe und später in einer Note, daß er besser erhalten sei, als die zwei anderen Figuren. Und so verhält es sich auch in Wirklichkeit. Der Johannes hat offenbar nicht sehr durch Restaurierung gelitten und zweifellos in den wesentlichsten Partien seinen ursprünglichen Charakter bewahrt (Taf. 66).

Was Cimabues Johannesfigur ihrem künstlerischen Werte nach wiegt, ob man sie als eine tüchtigere oder eine schwächere Arbeit ansieht, das hat verhältnismäßig geringe Bedeutung. Ihre Bedeutung liegt in ihrem Werte als historisches Beweismaterial. Seit ich dieses authentische Werk von Cimabue gesehen habe, das einzige aktenmäßig sichere, bin ich meinerseits fest davon überzeugt, daß Cimabue und kein anderer „der große unbekannte Meister“ von Assisi ist, daß er es ist, der die Fresken in der S. Francescokirche ebenso wie das Madonnenbild in der Akademie von Florenz ausgeführt hat.

In dieser Beziehung stehe ich — im Verhältnis zu Cimabues Johannes — ganz auf dem Standpunkt Thodes. Er erklärt in seiner Gegenschrift zu Wickhoffs[1]) Guido von Siena, daß er von vornherein, noch ehe er die historischen Aktenstücke gesehen habe, fest davon überzeugt gewesen sei, daß die Johannesgestalt — und zwar allein sie und nicht die Maria und der Christus — Cimabues Werk sei.

Ähnlich erging es auch mir, als ich im Sommer 1899 in einem ziemlich späten Stadium meiner Untersuchungen nach Pisa kam und unter dem Apsisbogen des Domes stand. Meine Studien „über die malerische Dekoration der Francescokirche in Assisi“ waren damals bereits in der Zs. f. bild. Kunst veröffentlicht.

Aus vielen Gründen erwartete ich von vornherein sehr wenig von der Johannesfigur des Apsismosaiks; ich hatte keine große Hoffnung, hier einen sicheren Anhaltspunkt für die Feststellung des unbekannten Meisters von Assisi zu finden. Um so größer war meine Überraschung. Es ist in der Tat sehr zu verwundern, daß eine Arbeit in einer andern Technik, wahrscheinlich nicht von Cimabue selbst, sondern nur nach seinen Kartons in Mosaik ausgeführt (und nach allgemeiner Behauptung durch wiederholte Restaurierung sehr verdorben), trotzdem noch eine so entschiedene und klare Verwandtschaft mit den Fresko- und Tempera-Werken „des großen Unbekannten“ — „Cimabue“ — zeigt. Beim ersten Blick fühlte ich mich unmittelbar ergriffen von den auffallenden

---

[1]) Siehe Repert. f. Kunstw. XIII. Band 1890 Seite 32 f.

Übereinstimmungen in den Gesichtstypen, in den Einzelzügen, vor allem aber von jenem eigentümlichen Zusammenklingen dieser Einzelzüge, das sich mit Worten nicht wiedergeben läßt.

Für mich persönlich ist seitdem die Johannesfigur ein historisches Beweismittel allerersten Ranges geworden, völlig überzeugend; selbstverständlich bleibt es nur ein subjektives Beweismittel, bindend allein für den, der mit der gleichen vertrauten Kenntnis des Stiles und der Typen „des großen Unbekannten", erworben durch die Bewunderung für seine mächtige Kunst, fähig ist, jene eigentümlichen Sonderkennzeichen in Cimabues Johannesfigur im Apsismosaik des Domes zu Pisa zu sehen.

Eine kritische Stilanalyse hat immer ein stark subjektives Moment. „Der gute Wille in der Wissenschaft", der unbewußt wirksame Wunsch, eine Lieblingsidee zu beweisen, hat eine gefährliche, autosuggestive Macht. Ich bin mir dessen voll bewußt und betone es absichtlich, denn die Wissenschaft strebt nach Objektivität.

Wir haben aber den Beweiswert der Johannesfigur auch noch nicht erschöpft. Sie bietet auch Seiten, die für eine rein objektive Betrachtung wie geschaffen sind und mit subjektivem Empfinden nichts zu tun haben.

Wir können sie vergleichen mit irgend einer Johannesfigur des Meisters von Assisi, womöglich in einer ähnlichen Pendantstellung zu Jesu Mutter. Eine solche Gestalt finden wir auf der großen Kreuzigung im linken Querschiff der Oberkirche. Ich gebe beide in Abbildungen in etwas vergrößertem Maßstabe (Taf. 65), die Assisifigur nach Andersons Photographie, die Pisagestalt nach der Photographie von Chauffourier (letztere Aufnahme, Taf. 66, stark verzeichnet).

Wenn wir vorläufig ganz von den Gesichtszügen absehen und uns allein an die Stellung, die Haltung, die Gewandbehandlung und Linienführung halten, dann sehen wir sofort, daß sich die Unterschiede viel schneller mit wenigen Worten nennen lassen, als die Ähnlichkeiten, denn die Abweichungen ergeben sich ohne weiteres aus den verschiedenen Rollen, die die Figur in beiden Kompositionen spielt. In Assisi ist Johannes in dem großen Drama

unter dem Kreuz eine hervortretende Hauptfigur, er reicht der Mutter des Heilands nach den Worten des Sterbenden die treue Hand. In Pisa ist er zusammen mit Maria nur Statist neben dem himmlischen Herrscherthron des Heilandes. Der Unterschied dieser beiden Rollen hat in der Haltung der Arme und Hände Ausdruck gefunden.

Aber nur dieser eine Zug ist verschieden, alles andere stimmt bis auf die kleinsten Einzelheiten in den beiden Gestalten überein.

Die ganze Stellung, das Neigen des Kopfes, der Halsausschnitt des Wamses über dem Schlüsselbein gleichen sich bei beiden Figuren, und der Mantel wird bei beiden auf der rechten Schulter leicht gerafft, fällt über den Rücken herab und wird unter der Brust wieder aufgenommen. Er ruht in reicher Fülle auf dem linken Arme, ist über das Handgelenk und den einen sichtbaren Ärmel gelegt und fällt in einem schweren Zipfel am Körper herab.

Beide Figuren stehen auf dem rechten Bein mit seinen gerade herabfallenden Mantelfalten, während bei beiden das linke, leicht gebeugte Knie die Falten zu einem freieren Spiel bricht.

Nach unten zu ist der Mantel bei beiden von rechts nach links schräg abgeschnitten, so daß ein kleiner, dreieckiger Zipfel des Untergewandes sichtbar wird.

Was noch von byzantinisierender Schraffierung übrig geblieben ist, scheint auf dem Mosaik denselben Platz und denselben Charakter zu haben wie auf dem Fresko.

Und nun der Kopf. Der Umriss ist bei beiden Gestalten gleich. Das Haar, der Platz des Ohres im Haar, die Form des Ohres ist auf beiden Figuren verblüffend ähnlich.

Was im Assisifresko vom Mund und von der Nase noch deutlich zu erkennen ist, zeigt sowohl in Form wie in den Abständen und Verhältnissen die innigste Verwandtschaft mit Cimabues Johannestypus in Pisa.

Bei der Johannesfigur in Assisi ist das Gesichtsoval zerstört, es sieht fast aus, als hätte Johannes einen kurzen Backenbart, doch ist das eine optische Täuschung. Man muß sich das Oval ähnlich wie bei den übrigen Gesichtsovalen des Meisters von Assisi ausgefüllt denken,

oder auch vergleichshalber die Gesichtsovale auf dem Madonnenbild in der Akademie von Florenz herbeiziehen, besonders die Engelgesichter, und man wird auch da die Verwandtschaft einleuchtend finden.

Diese beiden Gestalten, den Johannes auf dem Fresko in Assisi und den Johannnes auf dem Mosaik in Pisa, trennt Wickhoff, wie wir gesehen haben, durch einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert. Denn der erstere ist nach seiner Behauptung, die er auf das S. Chiarakreuz stützt, um 1253 ausgeführt, der letztere durch Aktenstücke im Domarchiv von Pisa sicher auf 1301 datiert.

Beide Figuren haben wir in Reproduktionen zu objektiver Betrachtung vor uns. Und jeder möge nach seinem eignen subjektiven Dafürhalten den Übereinstimmungen soviel Gewicht beilegen, wie sie zu verdienen scheinen.

Daß hier ein Zusammenhang besteht, muß wohl ein jeder einräumen.

Dieser Zusammenhang läßt sich einzig und allein folgendermaßen erklären:

Einmal: Wir haben es mit Arbeiten von zwei verschiedenen Meistern zu tun, dann haben entweder beide das gleiche Vorbild in einer dritten, unbekannten Darstellung gehabt, oder der eine hat in einer verhältnismäßig freien Kopie dem andern nachgeahmt, also Cimabue in Pisa, der zweifellos spätere der beiden, „dem unbekannten Meister" in Assisi.

Oder: beide Johannesgestalten sind das Werk eines Künstlers — das Werk Cimabues.

Die letzte Erklärung scheint mir die natürlichere. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Johannesgestalten hat jenes freie Gepräge, das sich ganz von selbst ergibt, wenn ein Künstler ein früher von ihm selbst gebrauchtes Motiv einem neuen Zweck anpaßt, ein Motiv, das sich in seinen Gedanken festgesetzt, oder das er möglicherweise in seiner Kartonsammlung aufbewahrt hatte.

*

Ich habe nun diese Untersuchungen ihrem Ziel zugeführt und die Gründe dargelegt, die mich ermutigen, auch fernerhin von Cimabue zu sprechen. Ich habe dies mit jener Ausdauer und

Stärke versucht, die erforderlich ist, wenn man gegen den Strom schwimmt. Denn die Bewegung, die Wickhoff durch seinen „Guido von Siena" von 1889 gegen Cimabue ins Leben gerufen hat, nimmt jahraus jahrein an Kraft zu. Unter den modernen Kunstkritikern macht sich mehr und mehr eine Ängstlichkeit und Ratlosigkeit breit, die jetzt ihren Höhepunkt erreicht hat in dem „Verdikt" von Douglas[1]: „für die wissenschaftliche Kritik ist Cimabue als Künstler eine unbekannte Person".

Der Beweggrund zu meinen Untersuchungen ist Wertschätzung, die treibende Kraft Bewunderung für eine zurückgesetzte Kunst gewesen. Ich sehe in der Bewegung, die durch Wickhoff gegen Cimabue in Gang gesetzt worden ist, eine Gefahr für das, was ich bewundere, eine Gefahr, gerade weil der Ausgangspunkt der Bewegung eine Unterschätzung ist. Sollte Wickhoffs Auffassung siegen und seine Unterschätzung sich als allgemeine Geringschätzung der Freskenruinen des großen Meisters festsetzen, dann würde für diese noch weniger Hoffnung bleiben, pietätvoll behandelt und geschützt zu werden. Für uns, die wir Cimabue hoch halten, sind die Fresken in ihrem traurig verwüsteten Zustande nicht allein eines der wertvollsten Denkmäler, die uns die Bildkunst des Mittelalters hinterlassen hat, sie sind gleichzeitig die Zeugen einer großen im Aufblühen begriffenen Zeit. Sie sind als Hauptglied in der langen Entwicklungskette in der San Francescokirche ein in seiner Art einziges historisches Aktenstück.

Leider ist der Gedanke, den Thode in seinem Werk über Franz von Assisi 1885 ausgesprochen hat, die ganze malerische Entwicklung in der San Francescokirche in einem Prachtwerk darzustellen, mit allen Mitteln moderner Reproduktionskunst, bis heute frommer Wunsch geblieben.

Ich habe mich in der Cimabuefrage auf die Seite Thodes und Strzygowskis und auf den Boden ihrer Arbeiten gestellt, um, wenn möglich, ein positiv sichereres Resultat zu erreichen. Aber auch zu Wickhoffs kritisch negativer Aufräumungsarbeit stehe ich

---

[1]) In seiner neuen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle im Schlußkapitel des ersten Teiles.

bei meinen Untersuchungen in bewußter Dankesschuld. Vollkommen einverstanden mit seiner strengen Forderung einer streng kritischen Methode, habe auch ich mich (ein Bild Thodes, in seiner Entgegnung auf Wickhoffs „Guido von Siena", zu gebrauchen) auf den Boden gestellt, den Wickhoff geräumt hat, habe das Baumaterial gewogen und geprüft, jeden Stein und jedes Stück, um sodann ans Werk zu gehen und aus Trümmern und Schutt — Cimabue wieder aufzubauen.

Interessant ist Wickhoffs Stellung zur Cimabuefrage fünfzehn Jahre nach seiner epochemachenden Studie über Guido von Siena (1889). In seinem Referat von Hermanins Abhandlung über Cavallini, — in den „kunstgeschichtlichen Anzeigen" von 1904 Nr. 3 — auf das ich bereits früher hingewiesen habe, finden wir seine Auffassung von der Entwicklung der langen Freskenreihe der ganzen Oberkirche kurz so zusammengefaßt: „Das Hauptschiff der Oberkirche von Assisi ist natürlich ganz von Römern ausgemalt, nicht Cimabue arbeitet vor Cavallini dort, sondern dessen römischer Vorgänger, nicht Cavallini selbst, für den die Arbeiten in Assisi zu gering sind (?), sondern seine römischen Zeitgenossen, nicht Giotto, sondern Cavallinis römische Nachfolger ... Es ist eine vortreffliche Beobachtung Hermanins, daß auch in den untersten Streifen der Fresken der Oberkirche noch Anklänge an Cavallini vorkommen; das erklärt sich eben daraus, daß auch diese berühmte Reihe von Bildern aus dem Leben des heiligen Franciscus, die schon Vasari dem Giotto zugeschrieben hatte, nicht von diesem selbst oder einem seiner toskanischen Schüler stammen, sondern von einem in Rom aufgewachsenen Künstler, der Giottos Kunst schon in vollem Glanze leuchten sah ..."

Wickhoff spricht seine Hypothesen so überzeugt aus, als ob sie objektive Tatsachen wären. An Positivität fehlt es seinen Behauptungen nicht. Nur Cimabue und Toskana gegenüber behält er seinen negativ abweisenden Standpunkt bei. Alles vor Giotto wird Rom gegeben, alles Bedeutende, alles Hervorragende, für Florenz bleibt nichts übrig. Cimabues Größe ist ein Mythus? — —

Wie ich bereits 1898 in meinem Einleitungskapitel über die „Künstlerische Wertschätzung und die zwei Entwicklungslinien" hervorgehoben habe, war das Leitmotiv dieser Studien nicht das

Suchen nach dem Künstlernamen Cimabue oder „nicht Cimabue“; es war mir mehr daran gelegen, zur Klarheit über den Entwicklungsgang selbst zu kommen. Das tiefste Motiv aller Untersuchungen aber war das Bedürfnis, Sympathie für eine neue künstlerische Wertschätzung zu erwecken, für die Auffassung, daß die italienische Malerei schon vor Giotto eine Kunst erzeugt hat, die in ihren eigenartigen Werten der seinen nichts nachgibt, die gleichzeitig eine der Hauptvoraussetzungen für seine Größe ist.

Diese Auffassung hat seit 1898 eine wirksame Stütze durch die Entdeckung von Cavallinis Fresken gewonnen. Cavallini steht jetzt als eine klare und ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit eines Entwicklungsstadiums vor Giotto da, als ein Meister, der in seiner Eigenart vor Giotto nicht zu weichen braucht, der, was monumentale Größe anbetrifft, diesen sogar überragt.

Cavallinis Fresken, dieses Denkmal der erneuernden und schöpferischen Kraft der letzten Dugentogeneration, bahnen einer neuen Wertschätzung den Weg.

Und schon deuten manche Anzeichen daraufhin, daß man auch Torritis Kunst gerechter beurteilen wird[1]), vor allem sein mächtiges Monumentalwerk, das Mosaik in der Apsis von S. Maria Maggiore. Es verdient, als ein Höhepunkt in der römischen Protorenaissance im letzten Jahrzehnt des Dugento angesehen zu werden[2]).

---

[1]) Siehe besonders Toesca in Venturis L'Arte 1904 Seite 314.

[2]) Es ist ein Ausdruck des Mißtrauens zu der künstlerischen Fähigkeit dieser aufgehenden, starken Zeit, wenn Männer wie Eugène Müntz und nach ihm unter anderen G. B. de Rossi Überreste eines älteren Apsismosaiks in dem Werke in S. Maria Maggiore, das Torriti signiert hat, entdeckt haben wollen. Allerdings ist es durch Aktenstücke bewiesen, daß der erschreckend strenge Christus in Torritis Lateranmosaik geradezu von einem älteren Mosaik ausgeschnitten und neu eingefügt worden ist, ohne Zweifel aus Pietät. Aber nach allem, was wir sonst sehen, scheinen beide Apsismosaiken zusammenhängende, einheitliche Originalwerke und zwar Torritis Werke zu sein. Mit größter Sicherheit darf dies von dem Mosaik in S. Maria Maggiore behauptet werden. Man hat gemeint, Torriti habe sich gezwungen gesehen, die Stämme der beiden gewaltigen Ranken, die Marias Krönung umschlingen, ein Stück weiter nach dem Apsisbogen zu verrücken, um Platz für die beiden neuen Heiligen zu gewinnen, den S. Franziskus hinter Paulus und Petrus und den Antonius hinter Johannes dem Evangelisten und Johannes dem Täufer. Aber wo könnten wohl die Stammansätze einen besseren Platz gefunden haben, als da, wo sie stehen, als Rahmen parallel mit der Apsisborte? Man verkennt durch diese Hypothese die monumentale Größe der Komposition. Es ist hier nicht der Ort, die Frage in

Ich kenne nur ein Werk aus dem letzten Drittel des Dugento, das sich an kirchlich monumentaler Größe mit Torritis Mosaik in der Apsis von S. Maria Maggiore vergleichen kann, das an Geist dieses weit übertrifft, Cimabues Freskenruinen in San Francecso in Assisi. Meinem Gefühl nach sind sie das größte Denkmal, das sich Italiens Malerei in dem Jahrhundert, das Dante und Giotto erzeugte, gesetzt hat.

Von dieser Kunst gilt nicht die Redensart: „Neuen Wein auf alte Schläuche füllen“, besser paßt auf sie das noch ältere biblische Wort: „Leben in totes Gebein hauchen“. Und doch war auch diese Kunst ein Gärungsstoff, auch Cimabues Aufschwung bereitete Giottos Jahrhundert vor, das die alten Formen sprengte.

Es scheint jetzt, namentlich unter den jüngeren italienischen Forschern von Venturis Schule ein Verständnis für die Malerei des Dugento zu erwachen: Hermanin über Subiaco und S. Cecilia in Trastevere, D'Achiardi über San Piero in Grado, Toesca über Anagni und in Kürze auch über das Battistero in Parma, dieses merkwürdige Denkmal dessen, was der italienische Aufschwung der byzantinischen Kunst zu verdanken hat. Möchte nun auch das Battistero in Florenz seinen Forscher finden.

Das Dugento ist das große Jahrhundert, in dem der italienische Geist seine Kräfte in wachsendem Selbstbewußtsein zu dem großen Jubiläumsjahr 1300 sammelt.

---

ihrer ganzen Ausdehnung aufzunehmen und mit allen Gegenbeweisen ins Feld zu rücken. Doch ist sie andrerseits nicht zu umgehen, da Torritis Apsismosaik in S. Maria Maggiore ein Hauptdenkmal für die künstlerische Kraft des Dugento ist. Torriti hat nicht etwa nur eine frühere Komposition neuen Verhältnissen angepaßt oder ältere Partien überführt, er hat ein selbständiges Werk geschaffen. Aber er hat an der Tradition festgehalten, er hat an die überlieferten, römischen Vorbilder angeknüpft, man vergl. die Ranken mit den Vögeln, den Fluß mit den Fischen und den Genien. Seine Kunst ist eben von diesem Gesichtspunkte aus eine Renaissance, nicht ein Bruch mit der Tradition wie die Giottos, sie ist eine Erneuerung. Und wenn wir den Friesen mit den Marienbildern unter der Hauptkomposition größere Beachtung schenken wollen, als es bisher geschehen ist, so werden wir auch da neue Proben seines künstlerischen Könnens entdecken. Wären uns Fresken von ihm übriggeblieben (was möglicherweise der Fall in der Oberkirche Assisis ist), so würde er in malerischer Kraft und monumentalem Figurenstil zweifellos nicht hinter Cavallini zurückstehen. Das Apsismosaik ist von Anderson photographiert und in M. G. Zimmermanns Giotto wiedergegeben.

Auch für die Kunst ist das Dugento das große grundlegende und vorbereitende Jahrhundert. Der italienische Geist hat seine Reife erlangt. Die befruchtenden Kräfte, die andere Kulturvölker vor ihm — und mit einem ziemlichen Vorsprung — gewönnen haben, die byzantinische Renaissance, die französische Gotik, kann er jetzt in sich aufnehmen und mit seinem eigenen Wesen verschmelzen. Die Kunst des Dugento, die Bildhauerkunst wie die Malerei, ist historisch interessant durch die sich kreuzenden Kräfte, die in Wirksamkeit treten, wie durch ihre vorbereitende Bedeutung für das Kommende.

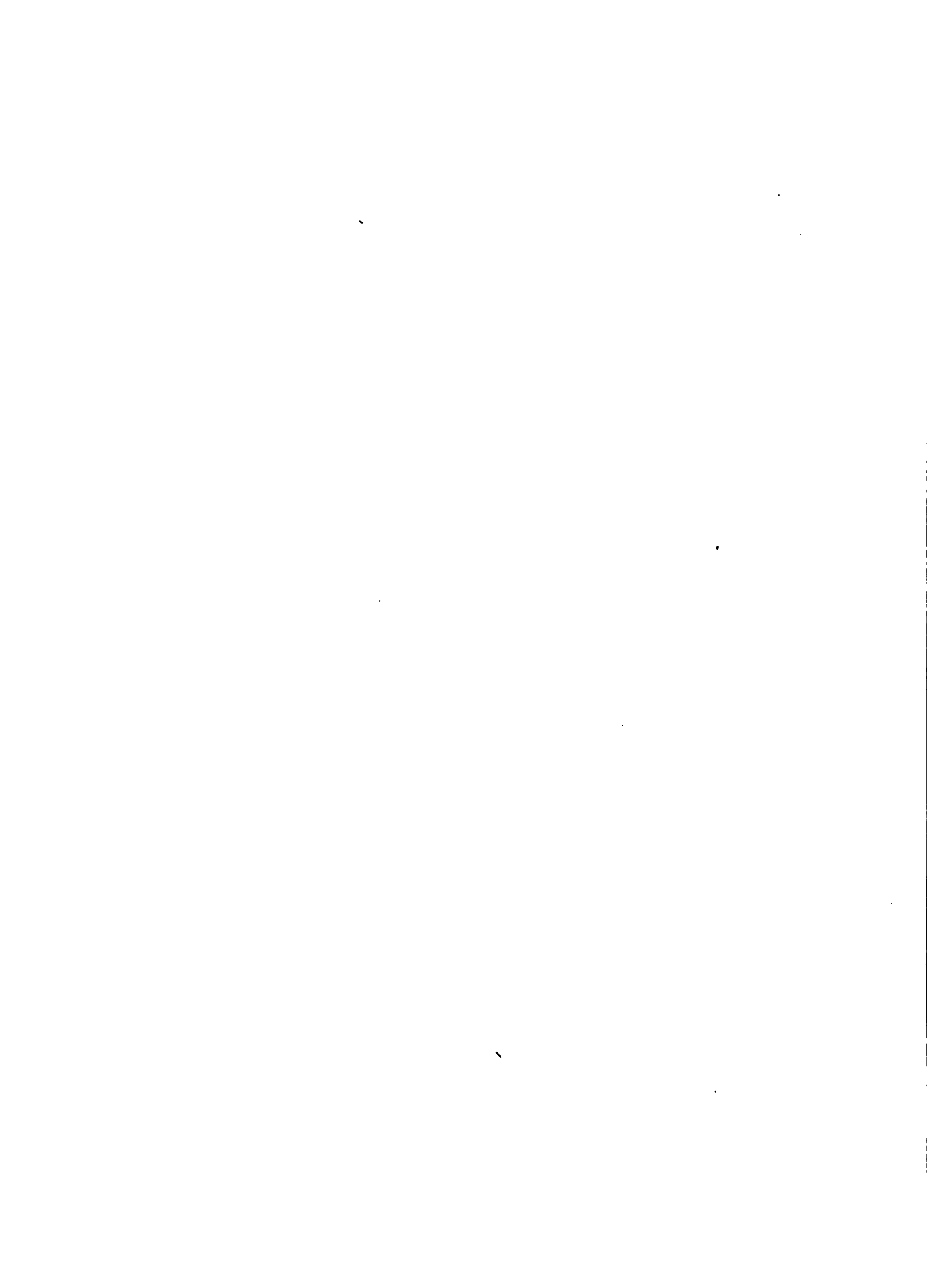
Aber sie hat auch ihren eigenen, unvergänglichen Wert in sich selbst. Die Malerei des Dugento ist groß durch das, was sie selbst ist, und groß durch das, was sie gibt, nicht allein groß durch das was sie vorbereitet.

Und was Giottos Jahrhundert an Leben gewinnt, hat Cimabues Jahrhundert vor ihm voraus an monumentaler Größe.

Assisi, Hotel Subasio, 3. Juli 1905.

# ANHANG

# DREI EXCURSE



# I. EXCURS ÜBER DEN MOSAIKSCHMUCK DER FASSADE VON S. MARIA MAGGIORE

Der ganze Mosaikschmuck der Fassade von S. Maria Maggiore ist in meinen Augen ein dekoratives Monumentalwerk[1]), von einem Künstler angelegt, auf Bestellung der beiden Kardinäle Jacopo und Pietro Colonna, die nach G. B. de Rossis Untersuchungen ursprünglich in der oberen Reihe als Stifter kniend dargestellt waren, und deren Wappen mit den Kardinalshüten in den vier Ecken noch heute in quadratischer Anordnung um das große Rundfenster zu finden ist; derselbe Kardinal Jacopo Colonna, der mit dem Papst Nicolaus IV. zusammen Torritis mächtiges Mosaikwerk in der Apsis der Kirche stiftete, nach der jetzt zerstörten Inschrift[2]) im Jahre 1296. Torriti setzte seinen Namen und die Jahreszahl 1296 dicht an den untersten Rand in die beiden Ecken des großen Hauptmosaiks in der Apsis. Die Mariengeschichte, die sich als Fries unmittelbar darunter befindet, und die möglicherweise nach 1296 ausgeführt ist, trägt keine Signatur, und doch hat bis jetzt kein Mensch bezweifelt, daß auch dieser Fries Torritis Werk ist. Ebensowenig würde man die doppelten Mosaikreihen der Fassade auf zwei Künstler verteilen, sondern alle beide (der Inschrift nach) als Rusutis Werk auffassen, wenn Vasari sich nicht anders darüber geäußert hätte.

Unglücklicherweise haben diese Mosaiken durch eingreifende Restaurierungen viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüßt. Doch scheinen noch so viele echte Teile erhalten zu sein, daß es vielleicht der Forschung glücken kann, ein sicheres kunsthistorisches Resultat zu erzielen. Könnte bewiesen werden, daß die Legende der Maria della neve unabhängig von Giotto, — vorgiottesk —, einer früheren Entwicklungsstufe als die Franzlegende in Assisi angehörig, gleichzeitig mit Torritis Mosaiken in der Apsis der Kirche, also um 1296, ausgeführt worden ist, dann würden wir eine wertvolle Jahreszahl als früheste Zeitgrenze für die Franz-

---

[1]) Siehe Seite 53 ff. — Photographien der Fassade bei Herrn Moscioni in Rom.

[2]) Siehe M. G. Zimmermann, Giotto, 1899, S. 137 Anmerk.

legende gewinnen, und dadurch indirekt eine ungefähre Datierung für die Vollendung der alt- und neutestamentlichen Bilderreihen der Oberkirche in Assisi.

Es läßt sich kaum ein wesentlicher Stilunterschied zwischen den gemeinsamen Typen der beiden Mosaikreihen, dem Christustypus, dem Mariatypus und den Engeltypen nachweisen. Soweit der augenblickliche Zustand der Mosaiken ein Urteil zuläßt, passen diese Typen auf der unteren Reihe ebensogut in die Zeit um 1296 wie um 1308. Von den übrigen Typen in den verschiedenen Handlungen der Legende gilt dasselbe, was auch bei den Fresken in Assisi zu bemerken ist, daß in der Bilderdarstellung der Zeit durchgehend ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen transzendentalen und profanen Typen, oft sogar auf ein und demselben Bilde. Der Unterschied zwischen den heiligen und den mehr profanen Gestalten auf der Fassade von S. Maria Maggiore ist augenscheinlich nicht größer als z. B. der Unterschied zwischen Christus mit den thronenden Aposteln und den Scharen der Auferstandenen auf Cavallinis Fresken in S. Cecilia. In der oberen Reihe der Fassade, in der Darstellung von Christus, Maria und den Aposteln, arbeitete der Künstler nach dem traditionellen Schema; in der Legende der Maria della neve hatte er ähnlich wie der Maler der Franzlegende einen ikonographisch wesentlich neuen Stoff darzustellen, der die byzantinische Überlieferung nichts anging.

Das eigentliche kunsthistorische Problem einer weitergehenden und umfassenden Untersuchung ist die Frage, inwiefern das entwickeltere Raumgefühl in der Legendenreihe der Fassade mit den frühgotischen Formen der Architektur (die möglicherweise nicht ganz frei sind von späteren „Verbesserungen") für eine Datierung auf das Jahr 1308 oder 1296 spricht. Alle, die mit Thode[1]) die Franzlegende mit ihren ausgeprägt gotischen Formen und ihrem stark entwickelten Raumgefühl „in die erste Hälfte der neunziger Jahre" setzen, werden kaum gegen die Datierung der Marialegende auf das Jahr 1296 etwas einzuwenden haben. Aber die Kunstforschung steht diesem Problem noch ratlos gegenüber.

[1]) Siehe Thode: „Giotto" S. 46.

Alles ist noch im wesentlichen Vermutung und Hypothese. Das fühlt man am besten, wenn Douglas in der neuen Ausgabe von Crowe und Cavalcasselle (II, Seite 14) vorschlägt, die Franzlegende (als Giottos Werk) in die Zeit zwischen 1302 und 1306 zu setzen, also zehn Jahre später als Thode und seine Schule.

Man hat geglaubt, daß Filippo Rusuti vor der Vollendung der Mosaikdekoration auf der Fassade von S. Maria Maggiore gestorben sei. Doch trifft das, wie jetzt bekannt ist, nicht zu. Aus Bernard Prosts Archivstudien (Gazette des Beaux Arts 1887, Tome 35 Seite 324) erfahren wir, daß er im Juni 1308 als „Maler des Königs" zusammen mit seinem Sohn Johannes und einem andern Maler aus Rom Gehalt ausgezahlt bekam für Malereien in dem Schlosse Philipps des Schönen zu Poitiers. Er scheint vor 1322 gestorben zu sein, nach 1317, wo wir seinem Namen zum letzten Mal in den königlichen Rechnungsbüchern begegnen. Diese geben auch Aufklärung darüber, daß er „aus Rom" stammte, also Cavallinis Landsmann war und nicht Florentiner, wie Cavalcaselle vermutete.

Der von Medaillons mit Engeln unterbrochene Fries aus Pflanzenranken mit Kindergestalten, der die Mosaikreihen der Fassade nach oben abschließt, ist augenscheinlich im wesentlichen Rusutis Werk. Wenn de Rossis Gewährsmann richtig gesehen und sich richtig erinnert hat (in Cod. Barb. XXX 182, jetzt 2109, Folio 143), hat der Fries heute nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt, die Medaillons scheinen verändert zu sein. Aber de Rossi hat zweifellos unrecht, wenn er den ganzen Fries auf Grund seines Stilcharakters, der nicht in Rusutis Zeit passen soll, als ein modernes Werk auffaßt. Im Gegenteil, der Fries hat ein ähnliches Gepräge von Protorenaissance wie Torritis Friese in derselben Kirche, er hat denselben Charakter wie die Friese in der Oberkirche Assisis um die Fresken des Cimabue und seiner Nachfolger. Auch mit dem Fries, der sich auf dem Architrav unter den Mosaiken des Gewölbes im Baptisterium von Florenz hinzieht, (auch diese Mosaiken aus derselben Zeitperiode) ist er verwandt.

Demnach scheint man mit gutem Recht im Gegensatz zu Vasaris Meinung dem Rusuti das ganze Werk in seinen beiden

Teilen zuschreiben zu dürfen. Wenn der französische König, der König des Landes, wo das Denken der neuen Zeit, das revolutionäre Stilgefühl der Gotik seinen Herd hatte, Rusuti in seine Dienste nahm, mit lebenslänglichem Jahresgehalt, dann muß er ein Meister in voller Schaffenskraft gewesen sein, der auf der Höhe der Zeit stand. Es scheint danach nicht geringe Aussicht vorhanden zu sein, auch die Legende der Maria della neve als vorgiottesk von Giottos Einfluß loszulösen.

---

# II. EXCURS ÜBER DAS KRUZIFIX IM CHOR VON SANTA CHIARA IN ASSISI

Schon in den Jahren 1898 und 1899 studierte ich das Kreuz[1]), beide Male mit der peinlichsten Genauigkeit, ganz dicht vor dem Bilde stehend. Ich fand fürs erste folgendes:

Die kleine Figur links, zu den Füßen des Erlösers, die ihren Platz auf einem kleinen Querarm des Kruzifixes hat und mit B. Benedicta bezeichnet ist, hat einen Kranz von weißen Strahlen um ihr Haupt, das Zeichen einer „Beata", während eine „Sancta" die Goldglorie erhält.

Die kleine Nonnengestalt im Querarm rechts hat die Goldglorie und ist ganz ähnlich wie die erste mit ▲S▲ĊLA . . . . RA▲ bezeichnet. Der Name ist durch den Heiligenschein gespalten. Clara ist hier also zweimal als Sancta bezeichnet, einmal durch den Buchstaben S., dann durch den Heiligenschein. Noch ein drittes Mal finden wir diese Bezeichnung, und zwar auf der Inschrift unter dem Kreuze selbst. Bei einer Restaurierung hat man durch einen breiten Goldrand von beiden Zeilen die beiden Endworte rechts halb verdeckt. Hinter POST stand ursprünglich ein SANCTAM, hinter FECIT ein FIERI. Die Stelle um das Sancta herum ist außerdem zerrissen und teilweise mit Lack bedeckt, aber das S. ist deutlich zu lesen und auch für das SANCTAM, nötigenfalls mit Auslassung eines Buchstabens, ist reichlich Platz vorhanden.

Dieselben Beobachtungen hat bereits Cavalcaselle[2]) gemacht. In seiner italienischen Ausgabe von 1875 (S. 272 Note I) gibt er die ganze Inschrift so wieder: Dña Benedicta Post Sa. Clarā p.ª Abb.ª me fecit fieri. Aber in demselben Atemzug macht er die ganze Sache wieder zweifelhaft, indem er hinzufügt: „la quale iscrizione per essere fatta con colore ad olio e con caratteri moderni, lascia credere che essa sia stata rifatta sull' antica. Sotto ai piedi del Cristo sta una piccola figura di San Francesco genu-

[1]) Siehe Seite 92 ff.

[2]) Ich las Cavalcaselles Notiz erst, als ich das Kreuz bereits (1898) studiert hatte.

flesso ed orante, della quale, eccettuata la testa, tutto il resto è ridipinto.. Ai lati del Santo vedonsi due altre figurette, le quali dai nomi che portano scritti si dice che rappresentino l'una Santa Chiara, e l'altra la Beata Benedetta. Dai caratteri del Cristo, dal modo come è confitto e pende dalla croce, come dalla testa di San Francesco e dalla forma stessa della croce si può credere che questo lavoro appartenga al secolo decimoterzo. E siccome Santa Chiara è morta l'undici agosto del 1253, e Benedetta fu la prima Abbadessa che la succedette, così può ritenersi che codesta Crocifissione sia stata fatta lei vivente, e che l'aggiunta della figura di lei come di quella di Santa Chiara sia stata eseguita nell' occasione del restauro."

Ich habe jetzt, 1905, meine früheren Beobachtungen auf das gewissenhafteste geprüft. Das Resultat dieser (dritten) Untersuchung ist folgendes: Cavalcaselle hat zweifellos recht mit seiner Behauptung, daß die Unterschrift unter dem Kreuz sowie die Inschriften B. Benedicta und S. Clara in Öl gemalt und neueren Datums sind. Aber er hat nicht recht, wenn er behauptet, daß die beiden Nonnen, wenigstens in ihren wesentlichsten Hauptzügen, nicht ursprünglich sind, und daß das Kruzifix überhaupt im großen ganzen sehr übermalt ist. Sowohl S. Claras Goldglorie wie die weißen Strahlen um Beata Benedictas Kopf sind offenbar ursprünglich. Auch die später aufgefrischten Inschriften gehen zweifellos auf ältere, ursprüngliche zurück, denn man sieht hinter beiden Figuren, etwas tiefer als die neuere Schrift in Öl, undeutliche Überreste von älteren Buchstaben in Goldschrift. Rechts von S. Claras Kopf ist deutlich ein RA. mit gotisierenden Schriftzeichen zu sehen. Nach diesen Beobachtungen liegt die Annahme nahe, daß auch die ausführliche Unterschrift nur die Wiederholung einer früheren, ursprünglichen ist. Thode wird also schließlich seine Behauptung, das Kruzifix sei nach B. Benedictas Tode, also nach 1260 ausgeführt, aufrecht erhalten können; ob bald nach ihrem Tode oder später, wird freilich eine offene Frage bleiben. Eine historische Betrachtung macht Thodes Meinung schon a priori wahrscheinlich: Benedicta hat, wie wir annehmen müssen, ihrer neuen Ordenskirche S. Chiara dieses große Kreuz schenken wollen. Aber, so lange

sie Vorsteherin des Ordens war (bis 1260), war die Kirche noch im Bau. Wie Thode in seinem Werk (S. 312) angibt, wurde der Bau der Kirche erst um 1257 begonnen und war erst im Jahre 1260 so weit vorgeschritten, daß (am 3. Oktober) die Gebeine der Heiligen Clara in die Kirche überführt werden konnten. Benedicta war aber bereits am 16. März desselben Jahres gestorben. Eingeweiht wurde die Kirche erst fünf Jahre später, im Jahre 1265, von Clemens IV. Danach liegt die Vermutung nahe, daß das Kreuz erst nach ihrem Tode, vielleicht in Erfüllung ihres letzten Willens, ausgeführt worden ist. Diese historischen Beobachtungen widersprechen Cavalcaselles Hypothese, daß das Kreuz zu Benedictas Lebzeiten ausgeführt sei.

Sehr günstig ist es, daß wir unsere vergleichende Kritik auf einer breiteren Grundlage als allein auf der Hauptfigur aufbauen können. Denn außer dieser enthält unser Kruzifix nicht allein die früher besprochenen drei Gestalten des S. Francesco, der S. Clara und der B. Benedicta, sondern als Abschluß der beiden Hauptarme des Kreuzes noch Maria und Johannes in voller Figur. Nach oben hin wird das Kreuz durch ein Querholz mit einer betenden Madonna zwischen zwei Engeln abgeschlossen, alle drei als Kniestücke gegeben. Unmittelbar darunter steht in frühgotischen Buchstaben auf rotem Grund mit einzelnen Abkürzungen die herkömmliche Unterschrift: Jesus Nazarenus Rex Judeorum. Ein Medaillon zu oberst stellt Christus dar; die Schriftrolle in seiner linken Hand trägt die Inschrift: ego sum lux mundi.

Das Kreuz ist in seinen Hauptzügen wesentlich auf demselben Schema aufgebaut wie Giuntas Kreuz in S. Maria degli Angeli. Von einzelnen Abweichungen ist z. B. eine Erweiterung des Querholzes zu den Füßen des Heilands zu erwähnen, die darauf berechnet ist, Platz für die beiden Nonnengestalten zu schaffen; übrigens ein Beweis, daß die Nonnengestalten von Anfang an mit zur Komposition gehört haben. Die Gestalt des Heilands zeigt die Entwicklung von Giuntas Typus zu einem naturalistischeren Stil, besonders Arme und Hände sind für jene Zeit vorzüglich ausgeführt. Am wenigsten richtig aufgefaßt ist der Brustkasten und der Unterleib. Die Beugung des Körpers bezeichnet eine Zwischenstufe

zwischen Giunta und Cimabue, auch die Art, wie das Linnentuch um die Lenden gelegt ist, erinnert mehr an Giunta als an Cimabue. Und so weit wir überhaupt die Fresken von San Francesco in ihrem jetzigen Zustande zu beurteilen imstande sind, sehen wir, daß sowohl die Hände wie der Kopf und die Zeichnung des Haares bei Cimabue einen anderen Charakter als auf S. Chiaras Kreuz haben. Auch die Arme sind hier weniger schlank. Thode hat ein ähnliches Verhältnis in bezug auf die Beine festgestellt, er findet sie „in einer ganz eigentümlichen Weise verkürzt", nach seiner Meinung in genialer Berechnung, um die Gestalt in ihrer vornübergebeugten Stellung auf den untenstehenden Beschauer richtig wirken zu lassen. Es läßt sich nur leider schwer einsehen, warum dann die Beine eigentlich verkürzt sein sollen. In schräger, vornübergeneigter Stellung würde die Bildfläche der Netzhaut ja annähernd parallel liegen und in diesem Falle eine Verkürzung überflüssig sein. Und warum sollte der Künstler dann der Maria und dem Johannes gerade in der Partie von der Brust ab nach unten viel zu lange Proportionen gegeben haben? Wir tun zweifellos besser, wenn wir die dicht zusammengedrängten Verhältnisse der Hauptfigur ganz einfach mit zu den Eigentümlichkeiten rechnen, die das Kreuz des unbekannten Malers von dem des Cimabue unterscheidet. Für den Maler des S. Chiarakreuzes scheint die Ungleichheit in den Proportionen eben charakteristisch zu sein.

Noch weniger finden wir in den übrigen Figuren des Kruzifixes die stilistischen Kennzeichen Cimabues. Dagegen zeigen sie alle mehr oder weniger eine auffallende Übereinstimmung mit zwei anderen Bildern in derselben Kirche (Taf. 67 f.). Wenn man diese genauer studiert, wird man keinen Augenblick daran zweifeln, daß alle drei demselben Künstler angehören. Das eine ist ein großes Bild der S. Chiara in ganzer, stehender Figur, auf jeder Seite vier Szenen aus ihrer Legende und oben in gleicher Höhe mit dem Heiligenschein zwei fliegende Engel, die um die Bogen der gemalten Rahmen greifen; es ist datiert. Das andere Bild stellt die Madonna mit dem Jesusknaben dar; zwei fliegende Engel halten einen Hintergrundsteppich ausgespannt, der ganz in schwülstigem Barockstil übermalt ist. Beide Bilder werden von Thode erwähnt. In der

Madonna mit dem Jesuskinde[1]) sieht er durch die vollständige Übermalung und Modernisierung hindurch „Cimabues Stil". Das Porträt und die Legende der heiligen Clara dagegen[2]) ist seiner Stilanalyse nach möglicherweise von demselben Maler gemalt, der das Franzporträt in S. Maria degli Angeli gemalt hat, den er den „Meister des Franciscus" tauft und dem er den Ehrenplatz unter den Meistern des dreizehnten Jahrhunderts vor Cimabue zuerkennt. Indessen bin ich der Ansicht, daß keine dieser Bildbestimmungen sich aufrecht halten läßt.

Die Unterschrift unter der S. Chiara ist wie die Unterschrift unter dem Kruzifix schwarz auf weiß gemalt und auf zwei Zeilen verteilt, beide sind im gleichen Charakter gehalten. Die drei ersten Ziffern der Jahreszahl sind klar, während die vierte zerstört ist. Thode gibt die Unterschrift mit ausgefüllter Jahreszahl, vermutlich nach Angabe Guardabassis, folgendermaßen wieder: factae fuerunt istae sub anno Dni 1283 indictione XI tempori Dni Martini papae quarti. Auch diese Unterschrift ist neueren Datums und in Öl gemalt, jedoch stützt sich diese genaue Angabe wahrscheinlich auf eine ältere Inschrift, die allerdings kaum an derselben Stelle gesessen haben kann. Denn bei meiner letzten Untersuchung fand ich eine ältere Inschrift in Gold mit gotisierenden Majuskeln in viel größerem Maßstab unter der neueren, die aber nur die zwei Worte: SANCTA CLARA enthielt. Die ornamentale Ausstattung des Rahmenwerkes trägt auf allen drei Bildern denselben Charakter, ebenso wie der Figurenstil die überraschendste Übereinstimmung zeigt. Francescos Typus auf dem Kruzifix (der Kopf nach Cavalcaselle Original) gleicht ganz den Mönchstypen in S. Chiaras Legende. Die beiden Engel auf diesem Bilde und die Engel auf dem Madonnabilde sind wie aus einer Form gegossen. Und beide Engelpaare stehen wieder in außerordentlich naher Verwandtschaft zu den zwei Engelgestalten und zu der vornehmen Johannesfigur auf dem Kruzifix. Alle drei Bilder erweisen sich als das Werk eines Künstlers, den wir den „Meister der S. Chiara" nennen könnten;

---

[1]) Franz von Assisi S. 236.

[2]) Ebendas. S. 87 und Note 1 und S. 86, vergl. auch diese Studie Seite 82f.

ein Name, den Thode für einen späteren, giottesken Künstler vorgeschlagen hat.

Ganz gewiß gibt es Berührungspunkte zwischen dem Meister der S. Chiara und dem „Meister des Franciscus", aber für eine gründlichere Stilanalyse, die in beiden denselben Meister nachweisen könnte, genügen sie nicht; selbst Thode denkt nur an die Möglichkeit einer Identificirung. Eine Verschiedenheit (unter vielen andern) genügt schon, um das Gegenteil zu beweisen. Die Grundverhältnisse in der Gestalt der S. Chiara und in ihrem Gesichtstypus unterscheiden sich sehr deutlich von den Verhältnissen des Francesco-Bildes in Maria degli Angeli; der S. Chiara-Meister ist viel schwerfälliger und kompakter und das gilt nicht allein von seinem Bilde der S. Chiara, sondern auch von seinem Kruzifix und seinem Madonnenbilde.

Im Meister der S. Chiara haben wir einen neuen Beweis, daß die Künstlerindividualitäten, die uns Arbeiten aus der zweiten Hälfte des Dugento hinterlassen haben, viel zahlreicher sind, als man gewöhnlich annimmt. Trotz des ausgeprägten Kollektivismus der Zeit tritt das Persönliche doch mehr hervor, als es gewöhnlich scheinen mag. Unter diesen Künstlern scheint mir der Meister der S. Chiara einer der bemerkenswerteren zu sein, ohne daß ich es jedoch wage, ein abschließendes Urteil über den Wert seiner Kunst auszusprechen, bevor sein Kruzifix nicht von wirklich sachverständiger Seite geprüft worden ist. Ich glaube nämlich, daß besonders die Gestalt des Erlösers echter und viel mehr von Übermalung verschont geblieben ist, als Cavalcaselle annimmt.

---

# III. EXCURS ÜBER SUIDAS HYPOTHESE DIE RUCELLAI-MADONNA · DAS LOUVRE-BILD · DIE TRINITA-MADONNA etc.

Nach Suidas Hypothese[1]) im Repert. für Kunstw. 1905 ist die Madonna Rucellai die erste in der Reihe, die auf Coppo folgt. Auf den Madonnentypus in Bologna und dessen Bedeutung scheint er nicht aufmerksam geworden zu sein. Seine Stilanalyse führt ihn zu dem Schlusse, daß die Madonna Rucellai weder von Duccio noch von Cimabue sein könne, sondern einem dritten Künstler mit sienesischen Verbindungen angehören müsse, den er „den Meister der Madonna Rucellai" tauft, und der einen bestimmenden Einfluß sowohl auf Duccios wie auf Cimabues Kunst ausgeübt haben soll. Sein wesentliches Verdienst an der Entwicklung des Typus sei, daß er wahrscheinlich als erster die losgerissenen Engel in Zusammenhang mit der Hauptgruppe gebracht habe.

Durch eine Reihe von Hypothesen und Schlußfolgerungen setzt Suida die Madonna Rucellai auf die Jahre unmittelbar vor 1290 und Cimabues Madonna in der Unterkirche von Assisi etwas nach 1290, während er Cimabues Trinità-Madonna der entwickelten Perspektive wegen noch später datiert, ungefähr gleichzeitig mit Cimabues Johannesgestalt vom Jahre 1301 im Dom von Pisa, oder nur wenig früher als diese. Eine Übergangsform zwischen der Madonna Rucellai und dem Trinitàbilde findet er in der Madonna von San Francesco in Pisa (im Louvre), die er ebenfalls Cimabue zuerteilt (Taf. 18, 17, 1 und 14).

Die Beweise für die neue Theorie und für die Datierung der Bilder und Typen sind nicht sehr überzeugend. Suida behauptet, es sei nicht „bewiesen", daß die Madonna Rucellai Duccios Werk von 1285 sei. Nicht bewiesen, unwiderleglich bewiesen, das mag schon sein. Aber doch sicherlich ganz außerordentlich viel näher am Bewiesensein, sowohl durch Stilanalyse wie durch Aktenstücke, als Suidas hypothetische Resultate, die allein auf der Grundlage einer weder sehr umfassenden noch sehr überzeugenden Stilanalyse gegründet sind.

---

[1]) Siehe Seite 106 ff.

Das Pisaner Bild im Louvre (Taf. 17) hat Berührungspunkte man möchte sagen mit allen Madonnenbildern, die wir besprochen haben, wobei es jedoch gleichzeitig eine ausgeprägte Sonderstellung einnimmt. Trotzdem es entschieden in den Cimabuetypus hineingehört, kann man es nicht gut als ein Werk des Meisters der Trinità-Madonna und der Fresken von Assisi auffassen. Wenn auch das Schema des Louvrebildes, besonders bei den drei Engelpaaren, sich ganz mit dem Cimabueschen deckt, so fehlt dem Louvrebilde doch gerade das für Cimabues Kunst so charakteristische, das pulsierende Leben bei aller Strenge, die rhythmische Neigung der Engelköpfchen, der schlankere Hals, der weiche, anmutsvolle Ausdruck der Gesichter. Alles ist auf dem Louvrebild steifer, härter, weniger geschmeidig, bis auf die Falten der Engelsgewänder, die an den Knien fest zu kleben scheinen. Was ihm an Geist und Leben fehlt, versucht der Künstler wieder gutzumachen durch größere Zierlichkeit, die sich bis auf die Formen des Thronstuhles erstreckt. Diese Madonna ist offenbar auf den Neuerungen des Meisters von Assisi aufgebaut, wie — können wir nicht näher entscheiden. Sollte sich etwa hinter dieser Madonna (mit den drei Engelpaaren anstatt zweien oder vieren) ein verlorener Typus von Cimabue mit drei Engelpaaren verstecken?

Am nächsten von allen kommt der Thronstuhl des Pisaner (Louvre) Bildes den Assisischen Thronstühlen und von diesen am meisten dem Evangelistenthron im Kreuzgewölbe über dem Hauptaltar in der Oberkirche. Anderseits aber hat das Kugelsystem der Seitenpfosten auf dem Louvrebilde eine andere Schraffierung, die gleiche wie der Thronstuhl des Bildes in Bologna und wie in Assisi selbst ausnahmsweise auch der Thron des Lammes im linken Querschiff der Oberkirche (Taf. 26). Ganz verschieden dagegen ist die Schraffierung des Rucellai-Thrones. Doch mit diesem letzteren Bilde hat das Bild von Pisa gemeinsam die Einrahmung, die Zahl der Engelpaare (drei), und im wesentlichen die Madonnenfigur. Es besteht offenbar eine Verbindung zwischen diesen beiden Typen. Der eine ist auf irgendeine Weise von dem anderen abgeleitet, und es fragt sich nur, welcher Typus der erste ist? Suida meint, wie wir gehört haben, der Rucellai-Typus sei der primäre. Doch scheint

mir diese neue Theorie nicht viel zu versprechen, die ältere, bisher gültige, scheint die haltbarste zu sein.

Denn wie wir herausgefunden haben, bildet der Pisaner Typus ein Glied in einer vollständig zusammenhängenden Kette vom Coppo- und Bologna-Typus bis zum Assisi-Trinità-Typus mit seinen zahlreichen, späteren Ausläufern. Der Rucellaitypus dagegen mit den drei Engelpaaren, die nicht neben dem Thron stehen, sondern gegen den Himmelshintergrund knien, ist in dem gesamten vorhandenen Bildermaterial, soweit ich weiß, ein einzigstehender Typus. Im Gegensatz zu dem andern Typus, der ein allgemeineres Gepräge hat, scheint der Rucellaitypus eine persönlichere Kompositionsidee zu sein, außerhalb der Hauptentwicklungslinie des Typus liegend, (vielleicht mittelbar abgeleitet von den schwebenden und tragenden Mandorla-Engeln?), aber voll von glücklichstem Gleichgewicht und höchstem Schönheitsgefühl in der rhythmisch abgewogenen und monumental-dekorativen Haltung. Der Meister der Rucellai-Madonna, (wie wir mit gutem Grunde annehmen, Duccio), steht schon in diesem Bilde von 1285 in seiner etwas weicheren Tonart dem großen Cimabue ebenbürtig zur Seite. Aber haben wir in unserer Schlußfolgerung recht, dann ist eben dieses Werk des älteren Künstlers die Vorarbeit, auf dem der Jüngere baut.

Duccios Werk (Nr. 20 in stanza „i") in der Galerie von Siena mit den drei Franziskanern, ist ein früherer Typus als sein Rucellaitypus. Die Stellung der Engel steht in demselben Verhältnis zu Guido da Sienas Typus, wie das Bolognabild zu Coppo. Schade, daß der gemusterte Hintergrund, der jetzt den ursprünglichen Hintergrund bedeckt, uns hindert, das Verhältnis zwischen Thron und Engeln zu sehen. Douglas führt in seiner Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle auch das Louvre-Bild als ein sienesisches Werk auf. Wenn aber unsere Analyse und unsere Schlußfolgerungen Recht haben, so gehört es eher in eine florentinische Reihe, in Cimabues Kreis hinein (vielleicht doch also auch von Duccios Rucellai-Madonna in Florenz beeinflußt).

Wie schon bemerkt, setzt Suida die Trinità-Madonna der entwickelteren Perspektive wegen spät an, erst um 1300.

Daß die Trinità-Madonna von allen diesen Bildern die richtigste

perspektivische Wirkung hat, ist eine treffende Beobachtung. Aber vergleichen wir diesen Thron wiederum mit dem der Maria als Himmelskönigin auf dem Fresko in der Oberkirche von Assisi, dann sehen wir, daß beide Typen sich in ihrer perspektivischen Behandlung nur dadurch unterscheiden, daß der viereckige, einbogige Fußschemel des Fresko auf der Trinità-Madonna fehlt. Die perspektivische Aufgabe des Trinità-Thrones ist auch auf dem Assisi-Fresko bereits vollständig gelöst (Taf. 13). Alles, was auf dem Trinità-Bilde zu finden ist, hat auch das Assisi-Fresko, bis auf die beiden untersten, halbkreisförmigen Stufen, die eine Art Schemel für die Trinità-Madonna bilden. Wir könnten uns auch auf dem Assisi-Fresko den viereckigen Fußschemel wegdenken, so daß die Füße der Maria und des Heilands unmittelbar auf den beiden untersten, halbkreisförmigen Stufen ständen; dann wären beide Throne in ihrem perspektivischen Liniensystem wesentlich gleichartig. Das genügt, um zu beweisen, daß keinesfalls ein größerer Zeitraum zwischen beiden Bildern liegen darf, auch wenn man den Trinità-Thron als den späteren ansieht, weil er scheinbar der vollkommenere ist. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß das Gefühl jener Zeit für perspektivische Wirkungen viel naiver und ungeschulter war als unser Gefühl, das beeinträchtigt und bestimmt wird durch eine wissenschaftliche Analyse des Phaenomens. Es ist also durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Künstler, nachdem er auf der Trinità-Madonna das Problem ohne Fußschemel gelöst hatte, bei einer neuen Komposition, die für ihr Motiv vielleicht eines höheren Aufbaues bedurfte, den üblichen Schemel wieder hinzufügte. Auf diese Weise macht er sich wieder einer perspektivischen Unvollkommenheit schuldig, die diesmal fühlbarer wird, weil er einen doppelten Gesichtswinkel benutzt, nämlich den Fußschemel von der Seite, den Thron aber von vorn gesehen malt.

Berücksichtigt man daneben noch andere Stilmerkmale besonders das durchgehend konservative Gepräge in den Typen und dem Ornamentsystem der Trinità-Madonna, so scheint nicht wenig für die geltende Auffassung zu sprechen, daß diese thronende Madonna ein verhältnismäßig frühes, noch vor den Fresken in Assisi liegendes Werk Cimabues ist.

Cimabue hat augenscheinlich eine ganz eigenartige Vorliebe gehabt, seine Throne mit wechselnder Ausstattung zu schmücken. Den eigenartigsten Thron besitzt das Trinitàbild. In seinem architektonischen Aufbau fällt dieser, wie wir gesehen haben, in den Hauptzügen mit dem Throne der Maria als Himmelskönigin auf dem Fresko in Assisi zusammen. Mit diesem (wie alle seine anderen Throne) hat er auch das Akanthusmotiv gemeinsam. Doch haben beide daneben noch ihr besonderes Motiv, der Assisi-Thron eine halb cosmatische Mosaikeinlage, die zum Teil seinen Charakter als Schreinerarbeit aufhebt, der Trinità-Thron das konservativ byzantinische Motiv, das Strzygowski treffend von Metallbeschlägen ableitet. Dieses Beschlagmotiv, zusammen mit einer „Diamantierung" des Akanthusmotives, unterscheidet diesen Thron von allen anderen und verleiht ihm ein so eigenartiges Gepräge. Auch die Diamantierung des Akanthusmotives ist nicht neu, ihr Vorbild ist in irgend einer der byzantinischen Typen, z. B. in dem Throne des Heilandes in dem Apsismosaik aus der Zeit Honorius III. in San Paolo fuori le Mura zu suchen. Alles in allem bin ich geneigt, mich der herrschenden Meinung anzuschließen, die das Trinitàbild als eine verhältnismäßig frühe Arbeit betrachtet.

---

# NACHTRÄGE

## 1. GIOTTOS ALTARWERK IN S. PETER UND GRIMALDI

Als sich vorliegendes Werk bereits im Druck befand, veröffentlichte Giacomo de Nicola in Venturis „L'Arte" (1906 pag. 339) ein neues Dokument über Giottos Altarwerk in Rom, wodurch das verstümmelte Altarwerk in der Sakristei von St. Peter[1]) mit Giottos „tavola" für Kardinal Stefaneschi identifiziert und so die Zweifel Fritz Rintelens[2]) und anderer nun auch dokumentarisch widerlegt werden (Grimaldi, Index librorum Bibliotecae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae Seite 121f. im Archiv von S. Peter). Grimaldi erwähnt hier Giottos Altar als „circa annum Domini 1320" gemalt, ganz unbestimmt um 1320 ohne nähere Angabe der Quelle. Sowohl Giacomo de Nicola wie Osvald Sirén in seinem eben erschienenen Buch über „Giotto" stimmen Grimaldi in dieser Datierung bei. Es ist eine richtige Bemerkung, daß wir in dem Martyrologium mit dem „liber benefactorum" keinen direkten Anhalt für die gewöhnliche Datierung um 1298 haben. Das Martyrologium erwähnt diese Jahreszahl nur für die Navicella. Aber bemerkenswert ist, daß in der Urkunde aus dem „liber benefactorum" von 1342 (dem Todesjahr des Kardinals), die seine Wohltaten für die Peters-Basilika aufzählt, Giottos Altarwerk vor der Navicella aufgeführt wird. Beide sind ihrer Idee nach geistesverwandt, und man sollte a priori meinen, daß der erste Schmuck, den der Titularbischof seiner Kirche schenkte, die Tavola für den Hauptaltar war. Damit stimmt auch, daß der Stifter des Altarwerks, der Kardinal Stefaneschi, der vor dem Weltheiland kniet, in vollem Mannesalter dargestellt ist.

Grimaldi ist keine zuverlässige Autorität, und seine Angabe zu unbestimmt, um darauf bauen zu können. Nach 1320 scheint Jacopo Stefaneschi meistenteils in Avignon gelebt zu haben. Den Römeraltar müßte er demnach wohl vor dieser Übersiedlung bei Giotto bestellt haben. Wäre nicht Grimaldis Datierung in dieser unbestimmten Richtung zu deuten? Die bis jetzt geltende Meinung,

---

[1]) Siehe Seite 51, 54, 62f., 71, 76f.

[2]) Siehe Seite 62f.

die das Altarwerk als ein Frühwerk Giottos um 1298 auffasst, wird sich wohl auch zukünftig für eine wissenschaftliche Stilanalyse bewähren. Siréns Gegengründe scheinen mir nicht überzeugend.

Das ursprüngliche Rahmenwerk, das von Giotto auf dem Hauptbilde in verkleinertem Maßstabe (Taf. 59) wiedergegeben ist, läßt sich schwerlich als Giottos eigene Arbeit auffassen. Eher könnte man an französische Arbeit oder Import denken, denn Jacopo Stefaneschi hatte ja in Paris, der Heimat der Gotik, die liberalen Wissenschaften studiert.

Wegen des Martyrologiums siehe auch M. G. Zimmermanns „Giotto" pag. 389, nach Baldinucci.

## 2. CAVALLINIS FRESKEN IN NEAPEL

Bedeutungsvoll ist die Entdeckung Venturis, daß wir in Santa Maria di Donna Regina in Neapel noch ganze Freskenreihen von Cavallini besitzen. Die Reproduktionen (L'Arte 1906 pag. 117 ff.) genügen, um völlig überzeugt zu sein, sie lassen keinen Zweifel übrig. Wenn auch diese Fresken erst nach 1308 zu datieren sind, so können doch auch sie indirekt neues Licht auf die vorgiotteske Kunst und die Voraussetzungen Giottos werfen (vergl. Seite 29 u. 74).

---

# REGISTER

CIMABUE: MADONNA

**Unterkirche**

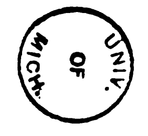


CIMABUE: MADONNA

**Unterkirche**

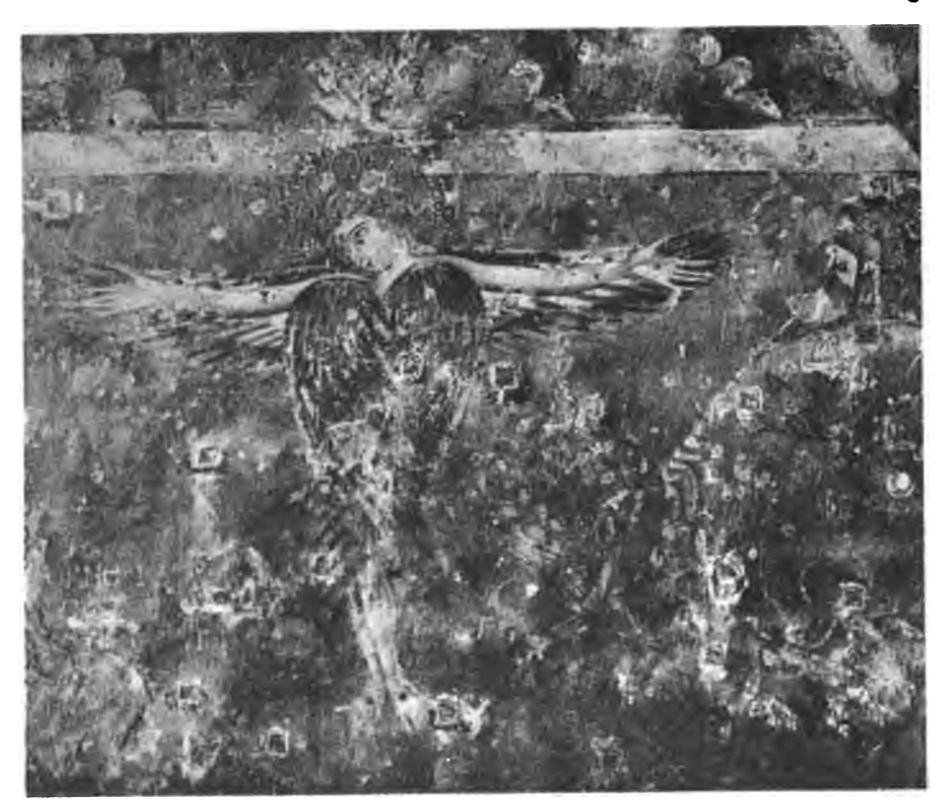


UNTERKIRCHE, CHOR UND LANGSCHIFF



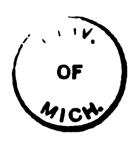
UNTERKIRCHE, EINGANGSJOCH







1. AUS DER STIGMATISATIONSFRESKE. UNTERKIRCHE
2. BORTE IN S. MARIA IN COSMEDIN.


UNIV. OF MICH.

KREUZABNAHME

**Unterkirche**

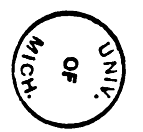


1. GIUNTA: KRUZIFIX
S. Raniero, Pisa

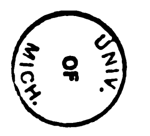
2. TOTER CHRISTUS
Unterkirche



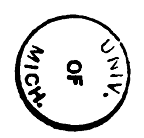
OBERKIRCHE, CHOR MIT PAPSTTHRON


UNIV. OF MICH.

OBERKIRCHE
GALERIE DES RECHTEN QUERSCHIFFES MIT DER ÄLTESTEN DEKORATION

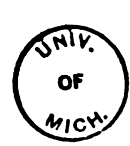

UNIV. OF MICH.

GALERIE DES LINKEN QUERSCHIFFES MIT DEKORATION VON CIMABUE



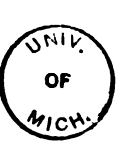
CIMABUE: MARIA AUF DEM TODESLAGER

Oberkirche, Chor



CIMABUE: HIMMELFAHRT DER MARIA

**Oberkirche, Chor**





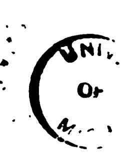
CIMABUE: MARIA ALS HIMMELSKÖNIGIN

**Oberkirche, Chor**



CIMABUE: THRONENDE MADONNA

**Florenz, Academie**





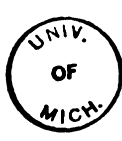
COPPO: MADONNA

Servikirche, Siena



CIMABUE: MADONNA

**Servikirche, Bologna**





MADONNA

Louvre





DUCCIO: MADONNA RUCELLAI

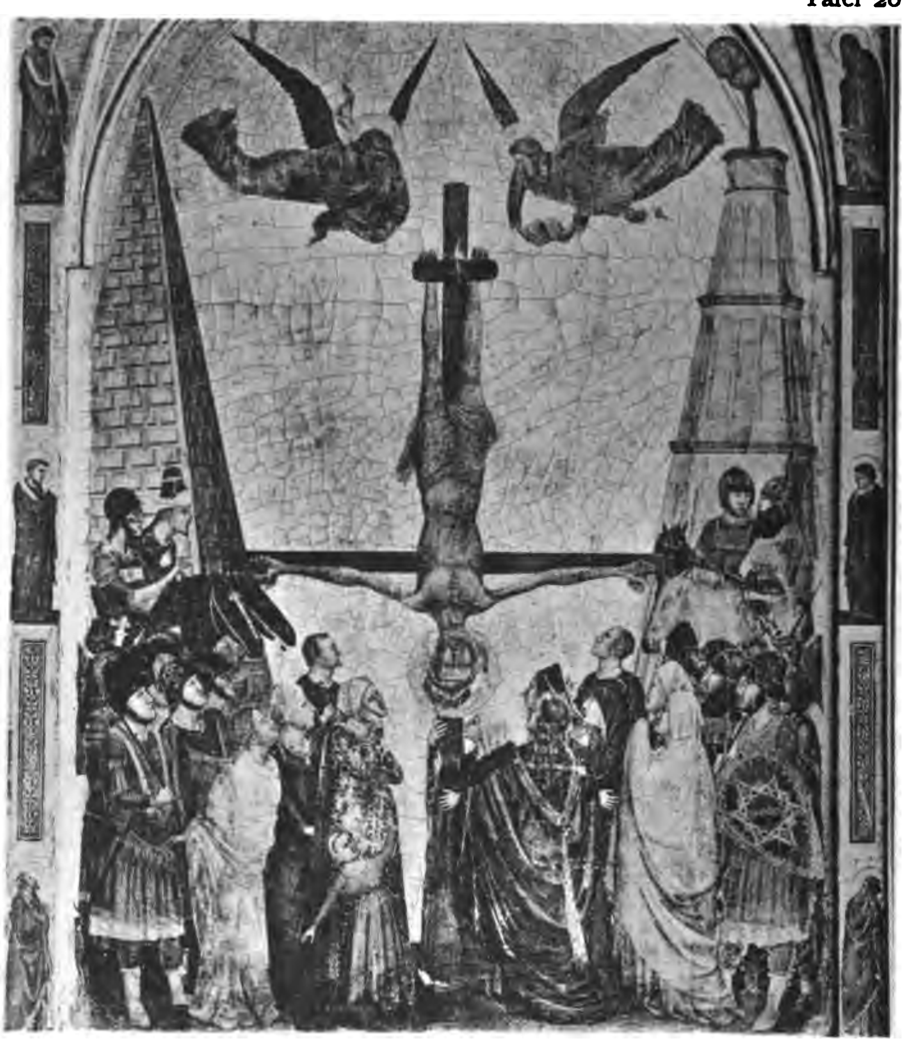
**Florenz**

UNIV. OF MICH.

CIMABUE: PETRUS HEILT DEN LAHMEN

**Oberkirche, Rechtes Querschiff**





GIOTTO: PETRI KREUZIGUNG

S. Peter, Rom

UNIV. OF MICH.

**CIMABUE: MADONNA**

**Servikirche, Bologna**





MADONNA

Louvre



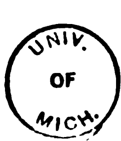
DUCCIO: MADONNA RUCELLAI

**Florenz**



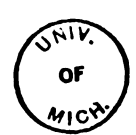
CIMABUE: DER FALL BABELS

Linkes Querschiff



CIMABUE: DIE SIEBEN POSAUNENENGEL

Linkes Querschiff

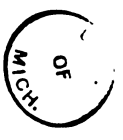


CIMABUE: DIE 24 ÄLTESTEN UM DEN THRON DES LAMMES

**Mitte, Querschiff**







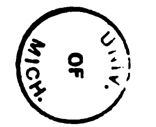



CIMABUE: DIE GROSSE KREUZIGUNG

**Oberkirche, Linkes Querschiff**

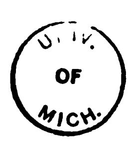
NICCOLÒ PISANO: KREUZIGUNG

Pisa, Baptisterium


UNIV. OF MICH.

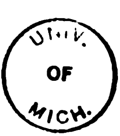
CIMABUE: 1. MATTHÄUS 2. MARCUS

Oberkirche, Vierung



CIMABUE: 1. JOHANNES 2. LUCAS

Oberkirche, Vierung


UNIV. OF MICH.

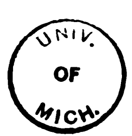
CIMABUE: BORTE

Oberkirche



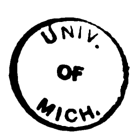
OBERKIRCHE

**Langschiff**



LAUFGANG DER OBERKIRCHE

**Eingangsjoch**



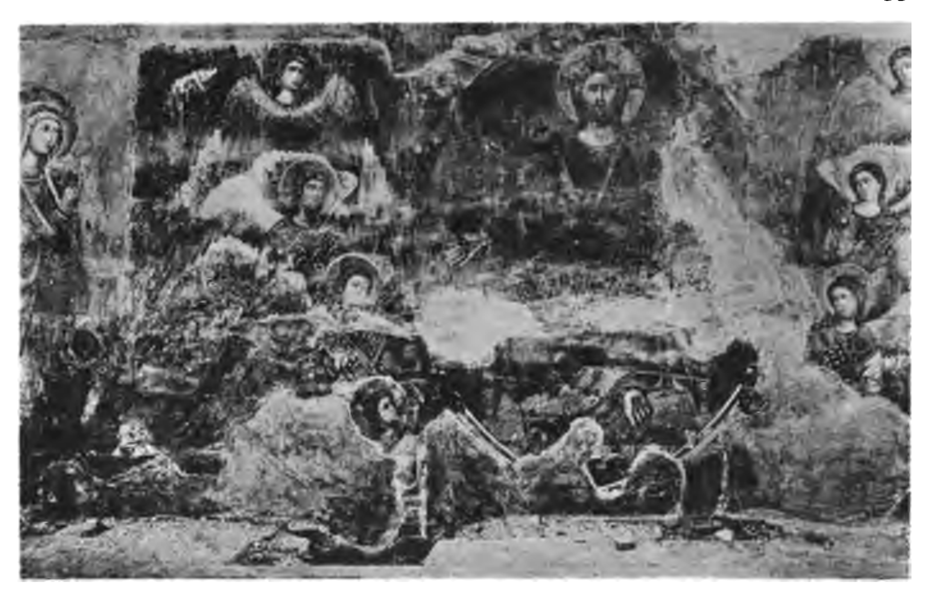




1. CIMABUE: DIE ALTEN AUF DEM TRINITÀ-BILDE
2. CIMABUES NACHFOLGER: NOAH

Oberkirche, Langschiff


UNIV. OF





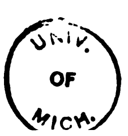
CAVALLINI: DAS JÜNGSTE GERICHT

**S. Maria in Trastevere**


UNIV. OF MICH.

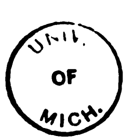
CIMABUES NACHFOLGER: OPFER ABRAHAMS

**Oberkirche, Langschiff**



CIMABUES NACHFOLGER: ERSCHAFFUNG DER EVA

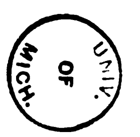
Oberkirche, Langschiff





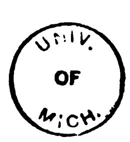
CIMABUES NACHFOLGER: DECKENMEDAILLON

**Oberkirche, Langschiff**


UNIV. OF MICH.

CIMABUES NACHFOLGER: JESU GEBURT

Zweites Joch vom Chor aus





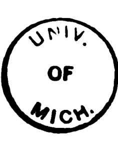






CAVALLINI: 1. VERKÜNDIGUNG 2. GEBURT DER MARIA

**Mosaiken in S. Maria in Trastevere**



CAVALLINI: AUS DER VERKÜNDIGUNG

S. Cecilia in Trastevere



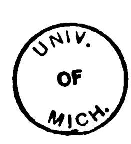
CAVALLINI: VERDECKTES MOSAIK

**Araceli**



CIMABUES NACHFOLGER: DIE ENGEL BEI ABRAHAM

Zweites Joch vom Chor aus





CIMABUES NACHFOLGER: JUDASKUSS

**Zweites Joch vom Chor aus**





CIMABUES NACHFOLGER: JAKOB VOR ISAAK

**Drittes Joch vom Chor aus**







1. CAVALLINI: ESAU VOR ISAAK
S. Cecilia

2. CIMABUES NACHFOLGER: ESAU VOR ISAAK
Drittes Joch vom Chor aus


OF MICH.





CAVALLINI: 1. JÜNGSTES GERICHT. 2. JAKOBS TRAUM

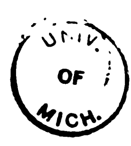
S. Cecilia in Trastevere





CIMABUES NACHFOLGER: KREUZTRAGUNG

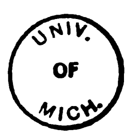
**Dritte Joch vom Chor aus**





CIMABUES NACHFOLGER: KREUZIGUNG

Drittes Joch vom Chor aus





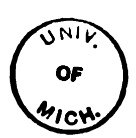


1. CIMABUES NACHFOLGER: PIETÀ. EINGANGSJOCH
2. KRUZIFIX AUS DEN FRANZFRESKEN


UNIV. OF MICH.

CIMABUES NACHFOLGER: JOSEF IM BRUNNEN

Eingangsjoch





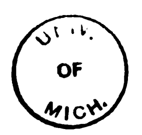


CIMABUES NACHFOLGER: 1. HOCHZEIT ZU KANA
Erstes Joch vom Chor aus

2. DIE BRÜDER JOSEFS
Eingangsjoch


UNIV. OF MICH.

PFINGSTFEST. EINGANGSJOCH



HIMMELFAHRT

Eingangswand



DOCTORENGEWÖLBE. EINGANGSJOCH







1. S. GREGORIUS AUS DEM GEWÖLBE DES EINGANGSJOCHES

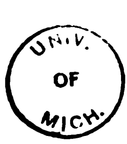
2. FRANZ VOR DEM PAPST INNOCENZ III.

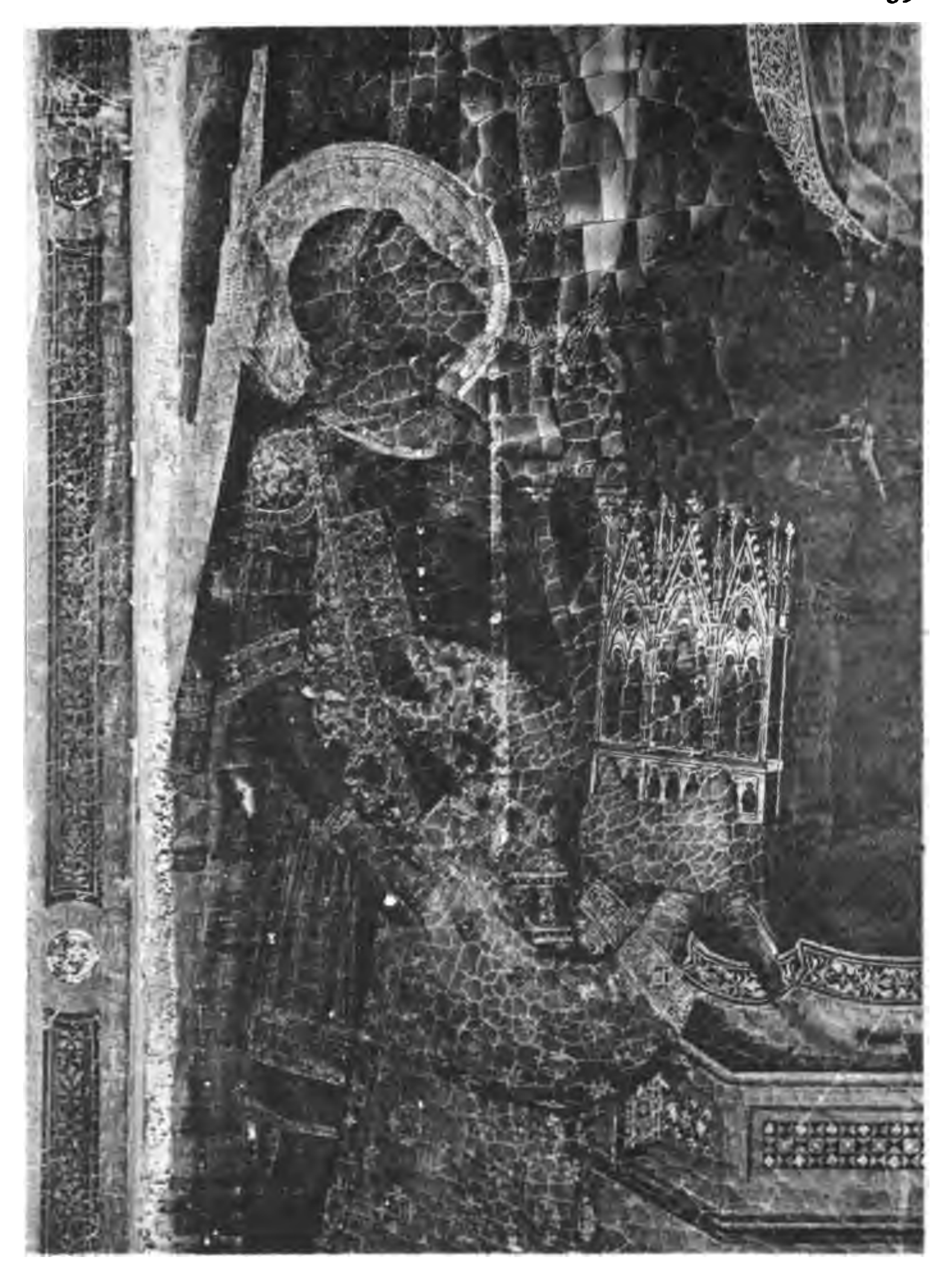


VIER HEILIGE AUS DEM GROSSEN EINGANGSBOGEN



GIOTTO: ZWEI APOSTEL AUS DEM ALTARWERK IN ROM





GIOTTO: JACOPO GAETANI STEFANESCHI

**Das Altarwerk haltend**

UNIV. OF

GIOTTO: THRONENDER CHRISTUS MIT DEM
KARDINAL STEFANESCHI

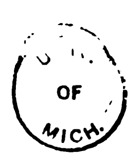






GIOTTO: MADONNA MIT ENGELN UND APOSTELN

**Aus der Predella, S. Peter, Rom**


OF
MICH.

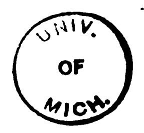
GRABMAL DES MATTHIAS VON AQUASPARTA

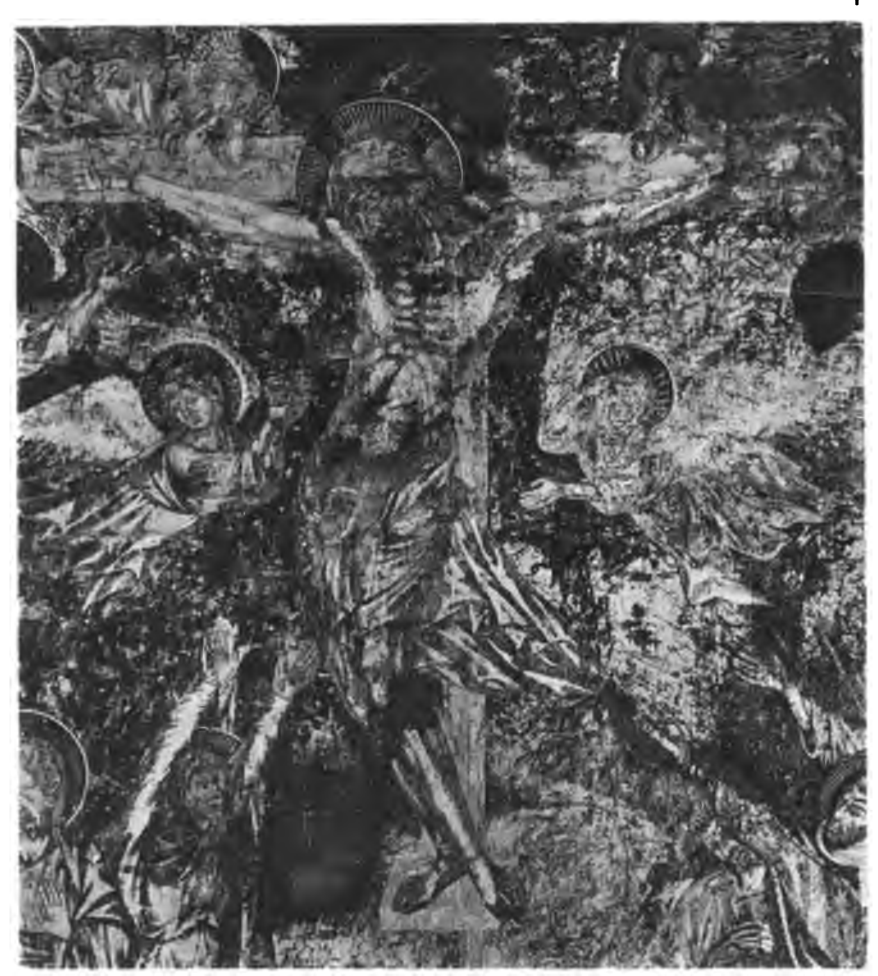
**Araceli**



CIMABUE: KRUZIFIX, REFECTORIUM

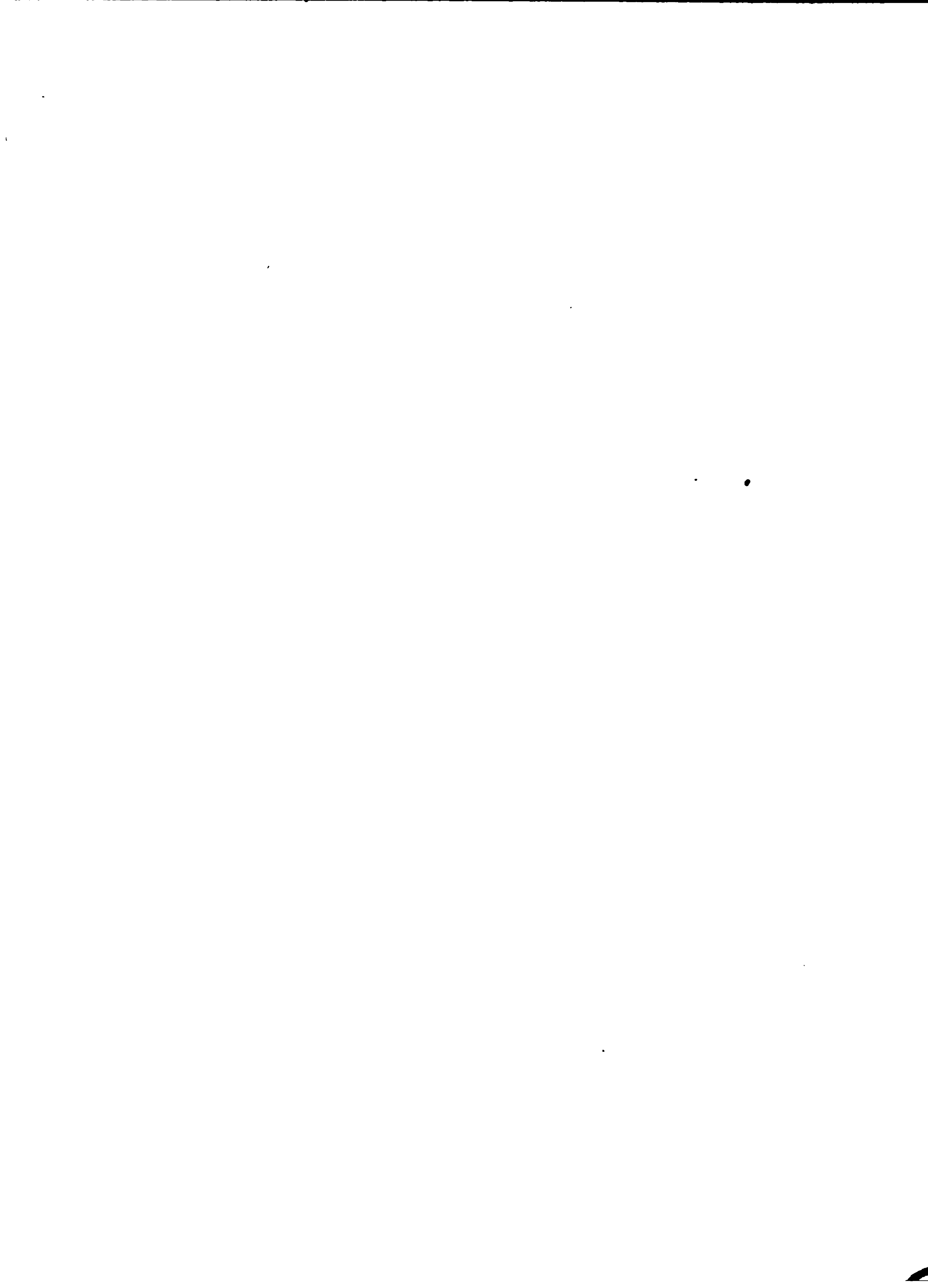
S. Croce, Florenz





CIMABUE: GROSSE KREUZIGUNG





CIMABUE: JOHANNES

Grosse Kreuzigung



CIMABUE: JOHANNES

**Mosaik, Pisa, Dom**





PORTRAIT DER S. CHIARA

**Assisi, S. Chiara**





MADONNA, S. CHIARA

Assisi

OF MICH

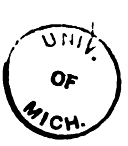






1. KÖPFE, S. MARIA MAGGIORE, ROM, 2. THRONSTUHL

**S. Paolo fuori, Apsis**


UNIV. OF MICH.



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

# KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND I.

## A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

## R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

## ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

# KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND IV.

## ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav 128 Seiten mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen im Text und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. Ganz in hellblau Leinen gebunden. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Wird es aber die endgültige sein? Berufene und Unberufene mögen die Frage entscheiden. Aber es darf schon jetzt die Hoffnung ausgesprochen werden, daß das Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos endlich und für immer enthüllt worden ist.

Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

## HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten mit 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Bevor dahin zu gelangen ist, über deutsche Grabdenkmäler etwas Abschließendes zu schreiben, müssen von den wichtigsten Gebieten Deutschlands Detailuntersuchungen und ein chronologisch geordnetes Abbildungsmaterial vorliegen.

Das soeben erschienene Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

*Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.*

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

ADAMY, Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage.

Band I—III, 1. in 8 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen 1881—96.
Früher Mk. 79.50, jetzt Mk. 20.—.

ANDERSON, W. J. und R. Phené SPIERS, Die Architektur von Griechenland und Rom.

Eine Skizze ihrer historischen Entwicklung. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Konrad Burger. Groß-Oktav. 375 Seiten. Reich illustriert. Mit 185 Abbildungen im Text und auf besonderen Tafeln. In elegantem Leinenband.
Mk. 18.—.

D'ARCO, C., delle arti e degli artefici di Mantova.

2 voll. Con. 59 tav. e 2 tav. di facsim. 4. Mantova 1857—59. Mk. 36.—.

BAESSLER, Arthur, Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archäologie des Inka-Reichs.

Nach des Verfassers Sammlungen herausgegeben. 4 Bde. in Groß-Folio-Format (38×51 cm) in 4 Leinwandmappen mit 165 Tafeln in Ein- und Mehr-Farbendruck und beschreibendem Text. Früher Mk. 450.—, jetzt ermäßigt auf Mk. 280.—.

BERLING, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterung. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Großoktav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—.

BISCHOFF, M., Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden. Mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Gr.-8. Leipzig 1900. Mk. 5.—.

M. P. L. BOUVIERS Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde.

7. Aufl. Nach der 6. Auflage gänzlich neu bearbeitet von Professor Ad. Ehrhardt nebst einem Anhang über Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde. 8, XVII und 419 S. 1895. Mk. 8.—.

DAS BREVIARIUM GRIMANI in der Bibliothek von San Marco in Venedig.

Vollständige Reproduktion. Herausgegeben durch Scato de Vries, Direktor der Universitäts-Bibliothek in Leiden und S. Morpurgo, Direktor der Bibliothek von San Marco. — 300 Faksimile-Tafeln in Dreifarben-Lichtdruck und 1268 Tafeln in Heliogravüre. In 12 Bänden zu je Mk. 200.—. kompl. Mk. 2400.—.

BUTLER, Architecture and other Arts.

Quart. Mit ca. 600 Illustrationen in Autotypie. New-York 1904. XXV, 433 S. Orig.-Lwdbd. Mk. 84.—.

*Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.*

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

CHEFS-D'OEUVRE D'ART DE LÀ HONGRIE. (Magyar Mükincsek).

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902. Mk. 255.—.

CHODOWIECKI et LICHTENBERG.

Les tailles-douces des mois de Daniel Chodowiecki dans „l'Almanac de Goettingue" avec les explications de G. Chr. Lichtenberg: Années 1778—83. Publ. avec une introduction histor. sur l'art et la littérature par R. Focke. Avec 72 illustrations sur 12 planches. Leipzig 1901. Origlwd. Mk. 6.—.

DAUN, Berthold, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. Gr.-8 mit 89 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig 1903. Kart. Mk. 10.—.
Eleg. geb. in Ganzlwd. Mk. 12.—.

DEHLI, A., Byzantinisches Ornament in Italien. Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus d. Geb. d. Architektur, Skulptur und Metallarbeit.

2 Serien. 100 Tafeln Gr.-4. Leipzig 1890. In Mappe. Mk. 80.—

DEHLI, H. and G. H. CHAMBERLIN, Norman Monuments of Palermo and environs.

With 78 plates and many illustr. in the text. Fol. Boston 1893/94. In eleganter Mappe. Mk. 65.—.

DENIO, Elisabeth H., Nicolas Poussin.

Leben und Werke. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1898. Mk. 8.—.

DONADINI, E. A., und G. AARLAND, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Begräbniskapelle des Domes zu Meißen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit 1 Textblatt v. W. Loose. Imp.-Fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100.—.

EHRHARDT, A., Die Kunst der Malerei.

Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. Nebst einem Anhang zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive, Anatomie und der Proportionen. 8, XX. und 295 Seiten mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen in Holzschnitt. Zweite Auflage. 1895. Mk. 10.—.

FLECHSIG, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. Gr.-8. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—.

*Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.*

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

FURTWÄNGLER, A., Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland.

2 Folio-Bände mit 149 prachtvollen Tafeln in Heliogravüre und Chromolithographie und mit zahlreichen Abbildungen im Text. Berlin 1883—87. In zwei eleganten Mappen. (375 Mk.). Bis auf ganz wenige Exemplare vergriffen. Mk. 320.—.

GABELENTZ, H. v. d., Mittelalterliche Plastik in Venedig.

Mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen in Autotypie. Leipzig 1903. Mk. 15.—.

GUTHMANN, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 436 Seiten. — In schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—.

GUTHMANN, Johannes, Über Otto Greiner.

57 Seiten Text in gr.-4 mit 3 Lichtdrucktafeln und 14 teils ganzseitigen Illustrationen in Autotypie und Zinkätzung. Leipzig 1903. Eleg. kart. Mk. 2.—.

HEIN, A. R., Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo.

Ein Beitrag zur allgemeinen Kunstgeschichte. Mit 1 Karte. 10 Tafeln und 90 Textillustrationen. Wien 1890. (Mk. 14.—.) Mk. 9.—.

HILDEBRANDT, Friedrich Tieck.

Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Groß-Oktav, XX. und 183 Seiten mit 17 Abbildungen auf 10 Tafeln. Mk. 8.—.

JACOBSEN, Emil und Nerino P. FERRI, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Groß-Folio. 24 Lichtdruck-Tafeln und 40 Seiten Text. Mit 17 meist ganzseitigen Abbildungen in getönter Autotypie. In eleganter Mappe. Mk. 65.—.

JOSEF ISRAELS UND SEINE KUNST.

Fünfzig Photogravüren mit Text nach Jan Veth. Auf holländischem Büttenpapier in Imperial-Folio (74×54 cm), Format der Bildfläche durchschnittlich 50×38 cm, Textumfang in gleichem Format 8 Bogen. In Halbleinwandmappe Mk. 600.—.
In künstlerisch ausgeführter Ledermappe Mk. 700.—.

JUSTI, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. 4. Leipzig 1902. Eleganter Leinwdbd. Mk. 20.—.

LEHMANN, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI. und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—.

*Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.*

